

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia de América II (Antropología de América)



TESIS DOCTORAL

**Donde el diablo mete la cola: estética indígena en un
pueblo purépecha (México)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Eva María Garrido Izaguirre

Director

Manuel Gutiérrez Estévez

Madrid, 2016

***“Donde el diablo mete la cola”.
Estética indígena en un pueblo purépecha
(México).***

Tesis para optar al grado de Doctor
Presentada por:

Eva María Garrido Izaguirre

Bajo la dirección de:
Dr. Manuel Gutiérrez Estévez



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia de América II
(Antropología de América)

Madrid, 2015

**“Donde el diablo mete la cola”. Estética indígena en un pueblo
purépecha (México)**

Tesis Doctoral

Eva María Garrido Izaguirre

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Geografía e Historia
Historia de América II (Antropología de América)

**Esta Investigación fue realizada gracias al apoyo de la Secretaría de Relaciones
Exteriores de México y el Programa de Mejoramiento del Profesorado
PROMEP**

A mis padres...
María Antonia y Manolo,
por hacer suyos mis sueños.



AGRADECIMIENTOS

Deseo agradecer a las personas e instituciones que hicieron posible este proyecto:

A mi asesor y director de tesis, el Dr. Manuel Gutiérrez Estévez, por motivar mi intelecto con sus cuestionamientos, su entusiasta y atinado acompañamiento, su paciencia, y por estar ahí en momentos claves del proceso en los que su calidez y cariño me impulsaron a continuar.

A la comunidad de Ocumicho en su conjunto por recibirme y hacerme sentir en casa, en especial a los hombres y mujeres que colaboraron conmigo para realizar esta tesis abriéndome las puertas de sus hogares y compartiendo largas y gratas conversaciones; la voz de los que ya nos están queda ahora en estas páginas y su recuerdo en mi memoria; a los demás les manifiesto con estas letras mi sincera amistad y gratitud: Paulina Nicolás y Heliodoro Felipe†, Antonia Martínez, Apolonia Marcelo y Constantino Felipe, Francisca Pózar, María de Jesús Nolasco†, Bárbara Jiménez, Zenaida Rafael, Rosa Cruz, Rutilia Martínez, Juan Pózar†; son muchos los nombres que faltan, a todos mi sincero y profundo agradecimiento, este trabajo también es suyo.

A mis maestros del Departamento de Antropología Americana por alimentar durante mi formación el gusto hacia el oficio y a María Teresa López Granado por todo el apoyo prestado desde la distancia.

A las autoridades, estudiantes y colegas de la Universidad Intercultural indígena de Michoacán, en especial a Guillermina Lázaro por su asesoría y a Humberto Rendón por su cálido apoyo como representante ante el PROMEP.

A todas y cada una de las personas que de una u otra forma participaron en este proyecto abriéndome el camino: a la Dra. Rosa Lucas por darme refugio y afecto; a Arturo Olivares† por encaminarme cuando los mapas eran mi única referencia; a las Madres el Sagrado Corazón de Jesús de Ocumicho por recibirme en su casa.

También quiero agradecer las aportaciones de los investigadores que entraron en diálogo conmigo, es particular le doy las gracias a la Dra. Aída Castilleja por las recomendaciones dadas; al Dr. Francisco Miranda por las ricas pláticas académicas; al Dr. Néstor García Canclini y el Dr. Alfredo López Austin por su asesoramiento cuando esta tesis estaba en ciernes; a la Dra. Victoria Novelo por el enriquecedor intercambio epistolar que contribuyó a reavivar este trabajo y a la Dra. Beatriz Muñoz Goetsch por su impulso.

Al Dr. Andrew Roth Seneff le agradezco que me aceptara bajo su tutela en el Colegio de Michoacán durante mi estancia como becaria de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México y por supuesto me siento muy agradecida con todos los colegas que hicieron del COLMICH mi segunda casa por largos periodos de tiempo.

A Marta Turok Wallace por introducirme en el campo de la artesanía cuando apenas aterricé en México.

A Sol Rubín de la Borbolla por las lecturas sugeridas, las oportunidades dadas y por abrirme de par en par el Centro de Documentación Daniel Rubín de la Borbolla y el archivo personal de Louisa Reynoso; a ella, Louisa Reynoso le agradezco la orientación recibida, y tras su ausencia, el permitirme conocer Ocumicho a través de sus ojos; su archivo muestra el sistemático trabajo de esta gran mujer que hasta la fecha es recordada en la comunidad.

A Rosa María González por su apoyo solidario y sus acertadas observaciones.

A la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas y en particular a Octavio Murillo Álvarez de la Cadena, por permitirme consultar los fondos del Acervo de Arte Indígena de la CDI.

Al Museo de Artes e Industrias Populares del INAH Pátzcuaro, y especialmente a su directora, la Arq. Patricia Terán Escobar por facilitarme el acceso a la colección de piezas de Ocumicho.

Al Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL) por abrirme los cajones de su fototeca.

Al Museo Franz Mayer por poner a mi disposición la consulta de la colección Ruth de Lechuga de la mano de Marta Turok.

A la Fototeca Artes de México y en particular a Gabriela Olmos, por darme todas las facilidades para acceder al archivo fotográfico Ruth de Lechuga.

Mi agradecimiento especial para la Dra. Amalia Ramírez Garayzar, con ella he compartido la pasión por el arte indígena mexicano, he recorrido la geografía michoacana haciendo trabajo de campo y he construido proyectos fascinantes; gracias por ser mi interlocutora durante años, desde mis primeras estancias en Ocumicho hasta el día de hoy, por inundar mi biblioteca de libros y animarme incansablemente a terminar esta tesis que no habría visto la luz sin su apoyo incondicional y sus acertadas recomendaciones.

A mis padres, Manolo y María Antonia, por inculcarme el amor al arte, por trabajar intensamente para patrocinar cada una de mis estancias en campo; por impulsarme siempre y por dejarme ser y vivir la pasión de la antropología; a los dos les doy las gracias con todo mi amor por acompañarme en este largo viaje.

Morelia, México, marzo 2015

ÍNDICE

Resumen.....	1
Introducción.....	7
Sección I	
Agentes y agencias.....	45
1.- “Los diablos de Ocumicho”: un relato polifónico.....	47
1.1.- Marcelino Vicente: “el primerito que hizo un diablo”.....	47
1.2.- La invención de una tradición.....	55
2.- Las artistas y su “destino”.....	60
2.1.-Relatos en primera persona.....	62
2.2.-“El destino” hecho oficio.....	98
3.- Agentividades recursivas.....	125
3.1.- Los expertos.....	127
3.2.- Los concursos.....	132
3.3.-Las obras.....	146
a.- La agencia exotizante.....	146
b.- Agencia artística.....	155
c.- Agencia histórica y política.....	163
3.4.- El “mecenas”	166
3.5.- Reflexividad.....	172
Sección II	
Obras y prototipos.....	179
1.-Prototipos nocturnos, mixtos, mitos-historias del “más antes”	191
1.1.-El mundo y los fenómenos naturales.....	199
1.2.- Los astros: soles, lunas y estrellas.....	206
1.3.- Sirenas y seres acuáticos.....	211
1.4.- Los cerros y sus habitantes.....	219
1.5.- Los animales del diablo.....	235
a.- Serpientes, lagartijas y otros animales de mal agüero.....	240
b.- Las hormigas rojas.....	243
c.- Las moscas.....	244
d.- La tuza.....	244
e.- Los sapos.....	246
f.- Los puercos.....	247
g.- Perros y coyotes.....	250
h.- El ganado: chivos, vacas y toros.....	254
i.- Los tecolotes.....	259
1.6.- El diablo.....	266
1.7.- Dragones, infiernos y diablitos.....	283

2.- Prototipos diurnos, representaciones de “el costumbre” desde el “antes”	289
2.1.- La Candelaria.....	298
2.2.- El carnaval.....	306
2.3.- Semana Santa.....	316
a.- San Ramos y los palmeros.....	316
b.- La Última cena.....	322
c.- El Vía Crucis.....	325
d.- El baile de las <i>huananchas</i> en la octava.....	328
2.4.- El Corpus.....	331
2.5.- Fiesta de san Pedro y san Pablo.....	339
2.6.- La Navidad: pastorelas, nacimientos y danza de borregos.....	349
2.7.- El robo de la novia.....	362
3.-Prototipos/estereotipos diurnos, mixtos, del “ahorita”	369
3.1.- Los descarriados del pueblo: borrachos, lujuriosos y brujas.....	371
a.- los borrachos.....	373
b.- Mujeres y hombres lujuriosos.....	377
c.- las brujas.....	382
3.2.- La gente de Dios y el diablo.....	393
3.3.- Prototipos “globales”.....	404

Sección III

La estética	411
--------------------------	-----

1.- Estética purépecha	417
2.- Categorías clasificatorias del gusto purépecha	421
3.- Los valores estéticos	423
3.1.- Lo bien hecho y lo mal hecho: la valoración técnica.....	424
3.2.- Lo feo-chistoso.....	426
a.- La transgresión de la norma y la representación de “los otros”.....	427
b.- La antinomia.....	440
c.- El diablo satírico.....	444
d.- Lo chueco.....	446
3.3.- Lo asqueroso.....	448
3.4.- Los valores de lo bonito.....	450
a.- El adorno como lenguaje plástico.....	450
b.- La flor como lo <i>ambákiti</i>	452
c.- La gramática y el estilo de las formas.....	460
d.-La estética de lo profuso.....	473
e.- Colores luminosos.....	475
f.- El brillo.....	480

Conclusiones	486
---------------------------	-----

Bibliografía	493
---------------------------	-----

Resumen

“Donde el diablo mete la cola”.

Estética indígena en un pueblo purépecha (México).

Esta tesis se centra en el análisis del arte de Ocumicho, una comunidad purépecha del estado Mexicano de Michoacán conocida internacionalmente por la producción alfarera de sus mujeres, en la que la imagen del diablo tiene una presencia muy significativa.

El título de este trabajo, *“Donde el diablo mete la cola”*. *Estética indígena en un pueblo purépecha*, alude a sus **objetivos** principales: dar una lectura contextualizada del arte indígena de Ocumicho a partir del análisis de los procesos de creación, circulación, valoración y recepción de los objetos, al tiempo que proponer una ruta de aproximación a la comprensión y caracterización de la estética indígena, en este caso la purépecha.

La **metodología** empleada privilegia el método etnográfico y el análisis de datos a partir de una aproximación transdisciplinar desde la antropología del arte y la estética. Los datos etnográficos que nutren la investigación se recogieron durante cuatro temporadas de campo desarrolladas entre 1995 y 1999 hasta cubrir un total de 21 meses de estancia en la comunidad y un seguimiento constante de la producción alfarera hasta el 2014, una recopilación que se complementó con el registro de piezas históricas en museos y colecciones particulares. El resultado es un corpus de piezas históricas y de reciente factura que supera las mil obras. A lo anterior se suma el registro etnográfico de la totalidad del ciclo festivo anual de la comunidad y de las distintas prácticas creativas que se realizan en el pueblo, sean de tipo narrativo, plástico, musical o performativo.

La voz de las artistas tiene presencia en esta tesis a través de sus historias de vida, una aproximación a los agentes primarios del arte estudiado. Las entrevistas realizadas a informantes ligados a los distintos ámbitos de circulación de las obras, fue fundamental para la argumentación de la primera sección de la tesis, en la que se analizan los distintos agentes y agencias que se relacionan con el fenómeno estudiado, y se muestra la potencia de las creaciones de las alfareras de Ocumicho.

La segunda sección se plantea con el propósito de identificar los prototipos a los que remiten las piezas; los resultados se obtuvieron a partir del análisis comparativo de

una serie de obras, fotografías, relatos, testimonios, registros de rituales y observaciones en campo que permiten comprender el sentido cultural de las obras de arte analizadas buscando en el dato etnográfico y documental los límites que contengan el afán interpretativo. Lo expuesto no pretende ser un glosario de significados de las obras de Ocumicho, sino un relato que surge a partir de su agencia sobre mi propia mirada.

En la última sección de la tesis, la aproximación a la estética indígena se genera a partir de la articulación del locus estético con la lengua, la exégesis nativa y el análisis de categorías valorativas de distintas manifestaciones artísticas de Ocumicho y de otras comunidades purépechas, lo anterior con el propósito de perfilar los componentes de un “sistema estético” que ordena el mundo, que rige lo social y que se expresa en varias esferas de la vida, entre las que se encuentra la producción alfarera.

El argumento de este trabajo se articula, fundamentalmente, a partir de los planteamientos de Alfred Gell expresados en su texto *Art and Agency. An anthropological theory*.

Los **resultados** de la tesis se ordenan en tres secciones. La primera sección “Agentes y agencias” se subdivide a su vez en tres apartados. En el primero de ellos, bajo el título “*Los Diablos de Ocumicho*”: *un relato polifónico* se expone parte de la vida social de estos objetos-mercancías (Appadurai, 1991) narrando su historia desde dos perspectivas: una interna, en la que se analiza el mito de Marcelino Vicente, considerado en el pueblo como el “agente” primario de los diablos; y otra externa, que lleva a analizar las dinámicas sociales de construcción de un mercado y un concepto: los “diablitos de Ocumicho”, que se aborda como tradición inventada a partir de la agencia de las políticas públicas sobre las artesanías mexicanas en los años sesenta. En el segundo apartado *Las artistas y “su destino”*, la atención se centra en las creadoras y su oficio. El propósito de este apartado es acercarnos a las artistas y a sus múltiples realidades a partir de relatos en primera persona. La última parte de la sección, nombrada *Agentividades recursivas* se centra en el análisis de los procesos de circulación de las obras, la identificación de agentes y sus agencias.

En la segunda sección, titulada “Obras y prototipos”, se analiza el sentido cultural de las formas, mostrando la existencia de una “preferencia creativa” por representar ciertos asuntos de la vida, como si se tratara de una “etnografía” modelada

que representa prototipos del acontecer ordinario y extraordinario a partir de tres clases de prototipos: “Prototipos nocturnos, mixtos, mitos-historias del más antes”; “Prototipos diurnos, representaciones del costumbre desde el antes”; “Prototipos/estereotipos diurnos, mixtos, del ahorita”.

En la tercera sección, centrada en la caracterización del sistema estético compartido por las artistas, se argumenta la pertinencia de hablar de una estética purépecha, se exponen las categorías observadas como rectoras del gusto y los valores, éticos y estéticos que deben acumularse en una obra para aplicar cada categoría, a saber: lo bien hecho y lo mal hecho, lo feo chistoso, lo asqueroso y lo bonito.

Conclusiones: la obras creadas por las alfareras de Ocumicho son el resultado de un fenómeno complejo en el que el genio de Marcelino Vicente se conjugó con acciones institucionales que desviaron la ruta de un tipo de mercancía, un cambio que en manos de las artistas se tradujo en oficio y medio para dialogar con “el otro”, es decir, con un público no purépecha al que se le narra, plásticamente, las cosas que pasaron o pasan en el pueblo y el mundo, o mejor dicho, los mundos, cercanos y lejanos en el tiempo y el espacio. La agentividad de las artistas en las obras y sus públicos es afectada, su vez, por la agencia del público en las creadoras, un juego de recursividades que están atravesadas por las nociones que se tienen del “otro” y del “arte” occidental e indígena.

Estas obras, creadas para un público no purépecha, forman parte de un oficio desarrollado por mujeres trabajadoras cuyos actos creativos están mediados por el propósito de satisfacer el gusto del público, sin embargo, muchas de las obras analizadas remiten a prototipos visuales y orales compartidos por distintas comunidades purépechas, muchos rastreables en tradiciones tanto europeas como amerindias. Los resultados de la tesis permiten perfilar una matriz de asociaciones que revela un orden de relaciones iconográficas integradas en el hábitus de las artistas.

Finalmente, esta tesis afirma la pertinencia de hablar de un sistema estético indígena y la factibilidad de su análisis y caracterización desde la antropología, definiendo un sistema estético compartido como marco cultural en el que se inscriben las decisiones individuales de cada artista.

Summary

***“Where the devil puts his tail”.
Indigenous aesthetics in a Purépecha village (Mexico).***

The thesis focuses on analysis of art from Ocumicho, a Purépecha community of the Mexican state of Michoacán, internationally known for its pottery, made by women, in which the image of the devil has a significant presence.

The title of this work, “Where *the devil puts his tail*”. *Indigenous aesthetics in a Purépecha village*, he refers to its main **objectives**: give a contextualized reading of indigenous art from Ocumicho starting from the analysis of the processes of creation, circulation, valuation, and reception of the objects, at the same time, propose a route of approach to the understanding and characterization of the indigenous aesthetics, in this case, the purépecha.

The **methodology** privileges the ethnographic method and analysis of data from a transdisciplinary approach from the anthropology of art and aesthetics. The ethnographic research data were collected during four seasons of field work, developed between 1995 and 1999 to cover a total of 21 months in the community, and a constant monitoring of the pottery production until 2014; this collection was complemented with historical pieces registered in museums and private collections. The result is a body of historical and contemporary pieces that exceeds the thousand artworks. Also, was made the ethnographic record of the entire annual festival cycle of the community and the different creative practices that take place in the village, whether narrative, plastic, musical and performative.

The voice of artists is present in this thesis through their life stories, an approach to primary agents of the artworks studied. Interviews with informants linked to the different areas of circulation of works, was central to the argument of the first section of the thesis, in which the various agents and agencies that relate to the phenomenon studied are discussed, and power of the creations of potters Ocumicho is shown.

The second section is raised with the purpose of identifying prototypes that refer to artworks; the results obtained from the comparative analysis of a series of works, photographs, stories, testimonies, records of rituals and field observations allow us to

understand the cultural meaning of the artworks analyzed. The above is not intended as a glossary of meanings Ocumicho works, but a narration that emerges from his agency on my own look.

In the last section of the thesis, the approach to the indigenous aesthetics is generated from the articulation of the aesthetic locus, the idiom, native exegesis and the analysis of valuation categories that are used in Ocumicho and other Purépecha communities, above in order to outline the components of an "aesthetic system" that orders the world, which governs the social and expressed in various spheres of life, including pottery production.

The argument of this work is articulated mainly from Alfred Gell approaches expressed in his text *Art and Agency. An anthropological theory*.

The **results** of the thesis are organized into three sections. The first section, "agents and agencies" is subdivided into three parts. In the first of them, under the title "*The Devils of Ocumicho*": a story polyphonic, exposes part of the social life of these objects-goods (Appadurai, 1991) and his story is narrated from two perspectives: an internal, which arises from the voice of the creators and of the community, in which it is examined the myth of Marcelino Vicente, seen in the people as the "agent" primary of the devils; and one external, that leads me to analyze the social dynamics of construction of a market and a concept: the "devils of Ocumicho", which is treated as tradition invented (Hobsbawm, 2002) from the agency of public policies on Mexican handicrafts in the sixties. In the second part, *the artists and "destiny"*, the focus is on the women creators and its officio. The purpose of this paragraph is to get closer to the artists and their multiple realities, from the stories in the first person. The last part of this section, named *recursive agentivities*, focuses on the analysis of the processes of the circulation of the artworks, the identification of agents and their agencies.

In the second section, called "Works and prototypes", the cultural sense of the forms is analyzed, showing the existence of a "creative preference" to represent certain issues of life, as if it were a modeled "ethnography" that represents prototypes of ordinary and extraordinary events from three kinds of prototypes: "prototypes nighttime, mixed, myth-stories, from the *more before*"; "Prototypes daytime, the usual representations *from the earlier*"; "Prototypes /stereotypes, daytime, mixed, *from now*".

The third section, focuses on the characterization of the aesthetic system shared by the artists, is argued the relevance of talking about a Purépecha aesthetic, seen as guiding categories of taste and values, ethical and aesthetic that must be accumulated in a work exposed to implement each category, namely: well done and poorly done, funny ugly, the disgusting and pretty.

Conclusions: the artworks, created by potters Ocumicho, are the result of a complex phenomenon in which the genius of Marcelino Vicente was combined with institutional actions deviated the route one type of goods, a change that in the hands of the artists generated a dialogue with “the other”. The agentivity of the artists in their works and the public is affected, in turn, by the agency of their public, a kind of reflexivity that is crossed by the notions that both have about the “other” and the western “art”.

These works created for public non Purépecha, are developed by working women whose creative acts are mediated by the purpose of satisfying the public's taste, however, many of the works analyzed refer to visual and oral prototypes shared by different purépechas communities, many of them traceable in both European and Amerindian traditions. The results of the study, permit to outline a matrix of partnerships that reveals an order of iconographic relations integrated in the habitus of artists.

Finally, this thesis assert the relevance of talking about a purépecha aesthetic system and the feasibility of its analysis and characterization from anthropology, defining a shared aesthetic system as a cultural framework within which individual decisions are part of each artist.

Introducción

La presente investigación se centra en el análisis de la producción estética de las mujeres de Ocumicho, una comunidad purépecha del estado mexicano de Michoacán.

En Ocumicho se dice que “el diablo mete la cola en todas partes”, es un gran metiche que anda de casa en casa, en la ciudad y en el cerro, murmurando tentaciones y tejiendo enredos entre la gente del mundo; así andan también los diablos, santos y sirenas de barro, agentes articuladores de ideas y relaciones que llegan a los escondrijos más inesperados.

El arranque del título remite a esos viajes que realizan las piezas creadas por las mujeres de Ocumicho, al análisis de la vida social de un tipo de obras que se mueven entre la creatividad de las artistas, los relatos e imágenes que las inspiran, los fogones de sus casas, el suelo de los tianguis, estanterías de turistas e intelectuales, páginas de libros, las obras de otros artistas, las políticas públicas, los mercados, las galerías internacionales y los museos etnográficos; esculturas en barro policromado cuyas “colas” dejan un rastro que permite comprender la complejidad del fenómeno estudiado.

El título en su conjunto, *“Donde el diablo mete la cola”*. *Estética indígena en un pueblo purépecha*, alude a los objetivos principales del trabajo, a saber: dar una lectura contextualizada del arte indígena de Ocumicho a partir del análisis de los procesos de creación, circulación, valoración y recepción de los objetos, al tiempo que proponer una ruta de aproximación a la comprensión y caracterización de la estética indígena, en este caso la purépecha.

Esta es la principal aportación de la investigación que aquí se presenta: un análisis integral del fenómeno llamado “arte indígena” a partir del diálogo con diversos autores y propuestas, entre las que destacaríamos la de Alfred Gell (1998).

Mi contacto con estos diablos se da en 1995, año en el que comenzó una investigación que ahora termina; este ha sido un largo viaje que arrancó en el café de Oriente de Madrid, donde Manuel Gutiérrez Estévez me sugirió trabajar sobre unas figuras de barro de un pueblo mexicano llamado Ocumicho, un caso que conciliaba mi pasión por el arte con mi interés por adentrarme en los sentidos culturales de las manifestaciones estéticas de los pueblos indígenas, algo que en aquel tiempo le traduje a

Manuel Gutiérrez como “lo simbólico”. Esta sugerencia fue tomando cuerpo al conversar con Néstor García Canclini quien por aquel tiempo nos impartió algunas clases en la Casa de América de Madrid, y sobre todo al leer su texto, *Culturas híbridas*, cuyo abordaje del arte de Ocumicho me sedujo profundamente. El paso siguiente era llegar al pueblo.

En 1994 visité por primera vez Ocumicho. Mi madre y yo sólo llevábamos unos datos mecanografiados que mi padre había sacado de la enciclopedia Larousse y la guía de los trotamundos de México; con esa información viajamos a Ocumicho.

Al llegar a México una suerte de casualidades fueron hilando el sostén de mis futuras temporadas de campo. En la central de autobuses de Observatorio mi madre Antonia, con su peculiar desparpajo, me dejó unos minutos y regresó con una tarjeta de presentación y la referencia de un nombre: Arturo Olivares, esa es la punta de un hilo que ha tejido mi vida hasta la fecha.

Arturo Olivares Gallaga y Amalia Ramírez Garayzar, trabajadores en aquel tiempo de la Casa de Artesanías de Michoacán, me trazaron la ruta para llegar a Ocumicho y allanaron mi camino con una llamada telefónica: “Nana Chucha, te va a visitar una muchacha española, ahí te la encargo”.

La llegada a Ocumicho fue por la brecha de tierra que unía Tangancícuaro con el pueblo, en el crucero tomamos un camión junto a otros pasajeros que iban a Patamban, y hace poco recordábamos las historias de asaltos que nos contaron en el trayecto y el consecuente temor con el que llegamos a la comunidad.

Esa primera visita está repleta de relatos producto de la extrañeza y de la visión un tanto exotizante de quien nunca había visitado un país latinoamericano, ni una comunidad indígena; de anécdotas marcadas por la inquietud de una antropóloga universitaria deseosa de experimentar y la zozobra de una madre que debe autorizar y patrocinar las futuras temporadas de campo.

De lo vivido en aquellos días, se derivan dos hechos trascendentales: el primero es el gesto de mi madre al encomendarme a Paulina Nicolás Vargas, alfarera del pueblo: “Cuídeme mucho a mi hija”, le dijo mientras se despedían con un abrazo, y hasta la fecha, Paulina Nicolás se refiere a mí como su “hija grandota”; Paulina es una mujer a

la que quiero profundamente y con la que estoy unida de por vida. Por otro lado, Amalia Ramírez me proporcionó el nombre de Francisco Miranda Godínez, investigador de El Colegio de Michoacán y antiguo párroco de Ocumicho. En mi primera temporada de campo su recomendación me abrió las puertas de las Hermanas del Sagrado Corazón de Jesús; con ellas viví durante esa primera temporada, en el espacio que ocupara el antiguo Hospital del pueblo, fundado en el S. XVI, un lugar emblemático y una estancia que sin duda me facilitó la entrada a muchos hogares.

Las cuatro temporadas de campo que realicé se desarrollaron entre 1995 y 1999 hasta cubrir un total de 21 meses de estancia en la comunidad, la mayoría de los cuales residí en casa de Paulina Nicolás Vargas.

Mi experiencia en Ocumicho fue realmente grata. En los primeros meses viví con una cierta tensión provocada por mi afán de cumplir las normas que observaba; en poco tiempo las maneras de estar, comer, platicar, convivir y de comportarme como mujer, -sola y soltera- se volvieron un hábito en mí; además, los conocidos y amigos reconocieron mis diferencias, mi particular manera de abrazar y besar en el saludo, mi torpeza en el comer, los malos entendidos del lenguaje y los intereses académicos que mediaban nuestras relaciones y esto sin duda me relajó. Por otro lado, estoy convencida de que el sentido del humor, mi pasión por la comida y la curiosidad mutua - o lo que es lo mismo, el gusto por reír, comer y platicar- fueron factores cruciales en el proceso de investigación. Mi siguiente afirmación tal vez resulte un tanto afectada, pero no encuentro otra manera de expresarlo: el tiempo que pasé en Ocumicho me sentí plena, hacer trabajo de campo equivalía a vivir en un estado de asombro y aprendizaje perpetuo. No imagino uno mejor.

Tengo recuerdo muy intensos de esos meses, era muy satisfactorio pasar las horas del día visitando personas, escuchando sus relatos, compartiendo los míos, olvidando el avance de la grabadora por estar ensimismada en la conversación, recibiendo el agasajo constante con sabores nuevos que se cocinaban mientras platicábamos, aceptando madrinazgos de forma un tanto incauta, colaborando con la comunidad cuando se requería y apartándome cuando intuía que no era ni el tiempo ni el lugar, pero sobre todo, construyendo cariños que con los años han echado raíces.

Las personas con las que trabajé tenían distintos perfiles, en un primer momento me centré fundamentalmente en mujeres alfareras, tomando como referencia los nombres de las artistas participantes en las exposiciones realizadas por Mercedes Iturbe (1989, 1993). El idioma, la facilidad de comunicación y la empatía fueron determinando las relaciones con las que trabajaría de manera más intensa, de las que se derivaron vínculos con el resto de la familia: los esposos, los hijos, las nueras, todos intervenían en las pláticas, con el afán de ayudarme a responder mis interrogantes, ampliando significativamente los perfiles de los colaboradores.

Entre todas las artistas con las que trabajé destacaría a Paulina Nicolás Vargas, alfarera, curandera y cantante con la que vivía y quien disfrutaba enormemente recordando relatos y cuentos de los de antes junto a su esposo, Heliodoro Felipe, quien me adoptó en su casa con un gran cariño; Antonia Martínez Álvarez y su hermana Rutilia Martínez, hijas de Teodoro, el continuador de la tradición iniciada por Marcelino Vicente. Sus voces sin duda tendrán un eco particular en esta investigación.

Posteriormente trabajé con informantes clave como las Cabildas y Cabildos¹, especialmente con Juan Pózar Clemente, ya fallecido, con quien entablé una estrecha amistad; también fue relevante conocer el trabajo y el juicio de los otros artistas del pueblo, en particular de tata Benjamín Campos, mascarero, y de tata Natividad Quirós, *pireri*², maestro de pastorela y encargado de realizar arreglos de cera escamada para los santos de la región, un gran conversador y hombre curioso con quien pasé muchas horas platicando de Ocumicho, México y España; por supuesto que entrevisté a los representantes de los distintos grupos de artesanos como Emilio Basilio, Bárbara Jiménez y Mateo Víctor; los cargueros de los santos, mayordomos y demás miembros del sistema ceremonial del pueblo; las alfareras de mayor edad, cuyo relato supone el gozne entre el oficio de la juguetería y el quehacer de los diablos y otra serie de informantes seleccionados al azar, que no eran alfareros y cuyo criterio me permitía conocer su valoración del oficio y contrastar los supuestos sobre el gusto estético comunitario.

¹ Autoridades cívico religiosas tradicionales que podríamos comparar con una especie de consejo de mayores, un cargo vitalicio que se adquiere tras haber cumplido con la totalidad de los cargos de imágenes religiosas del pueblo (ver Padilla, 2000).

² Cantante, en lengua purépecha.

El abordaje del proceso de circulación de las obras me llevó a observar las dinámicas de mercadeo en tianguis regionales y turísticos, entrevistar a funcionarios de instituciones encargadas de la atención del sector artesanal, directores de museos, galeristas, miembros del jurado de los concursos y especialistas en el tema como Marta Turok Wallace, Teresa Pomar, Louisa Reynoso y Francisco Mendoza. Además, los dos años que pasé trabajando en la Casa de las Artesanías de Michoacán -del 2000 al 2002- me permitieron conocer de primera mano el funcionamiento de los concursos y las dinámicas que se establecen entre la institución y los artesanos.

Un hito en esta historia es la pérdida en Iberia de una maleta con los diarios de campo de mis primeras temporadas de trabajo y cientos de fotografías. Este hecho, que sin duda fue dramático, se transformó en una oportunidad. Al regresar en 1999 para recuperar la información perdida, pude generar una suerte de validación de la investigación de campo que no tenía contemplada.

En el año 2000 me trasladé a vivir a México y desde entonces he realizado un seguimiento constante de la producción comunitaria, generando un registro de obras que desde 1995 a la fecha supera las 900³, un corpus al que se suman las piezas históricas revisadas en diversos acervos. Es el caso de las doscientas ochenta y siete obras fotografiadas y examinadas ocularmente en museos y colecciones como el *Museo de Artes e Industrias Populares* del Instituto Nacional de Antropología e Historia en Pátzcuaro, el *Museo de la Casa de las Artesanías de Michoacán*, la *Colección del Hospital Civil de Guadalajara*, la *Colección Ruth de Lechuga* del Museo Franz Mayer, el *Acervo de Arte Indígena de la CDI*⁴ en México y colecciones particulares como la de Ana Pellicer, Amalia Ramírez Garayzar y Teresa Pomar.

Otro conjunto de piezas -ciento diez, en concreto- se han revisado a partir de fotografías de colecciones sin catalogar, como la *Colección Louisa Reynoso* a resguardo del Centro de Documentación Daniel Rubín de la Borbolla, colecciones particulares presentadas en línea como la de Don Lewis y acervos informatizados de diversos museos: American Museum of Natural History; Burke Museum; Museo de América de Madrid; Museo Nacional de Antropología de Madrid; Museo Quai Branly; Tyler Museum; San Antonio Museum of Art. Además, se han consultados los catálogos de las

³ Registradas en trabajo de campo en la comunidad, tianguis regionales y en concursos artesanales en los años 1995, 1996, 1997, 1999, 2000, 2002, 2003, 2004, 2006, 2009, 2011, 2012, 2013 y 2014.

⁴ Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

siguientes galerías de arte disponibles en internet: Rachel Davis Fine Art, Cleveland; Clars Auction Gallery; Williams Gallery Wets, Colonial Arts, San Francisco; Lewis Bobrick Antiques, Denver; La Calaca.

A lo anterior se suman las consultas a fototecas como la del Instituto Nacional de Antropología Historia (INAH), El Colegio de Michoacán (COLMICH) y el Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL) y catálogos de exposiciones monográficas de Ocumicho: “El mundo fantástico de Ocumicho” (UNAM, 1988), “Tres colores: Ocumicho” (Iturbe, 1989), “Arrebato del Encuentro” (Iturbe, 1993), “Irrealidad y Fantasía” (MNCP, 2002).

En las fuentes escritas, las noticias de Ocumicho se remontan al Siglo XVI: documentos resguardados por el Comisariado de Bienes Comunales del pueblo atestiguan que Ocumicho recibió su Título Real en 1568. En 1579 la *Relación de Xiquilpan y su partido* recoge a Ocumicho como un pueblo visitado por frailes franciscanos, cuya impronta ha quedado en la capilla de la virgen que data de 1592 y el templo de “nuestro Señor San Pedro” de 1629 (Padilla, 2000:26).

Robert West, en su *Geografía cultural de la moderna área tarasca* (2013 [1948]) incorpora información de documentos del S. XVIII alusivos a los oficios de la comunidad, datos que se reiteran en el análisis estadístico realizado por Martínez de Lejarza en 1822 (Martínez, 1824).

Una de las fuentes más interesantes es el trabajo realizado por Robert C. West en 1946 (2014), el primer antecedente que registra el oficio de la alfarería en el pueblo.

Por esos años encontramos referencias a Ocumicho en catálogos de exposiciones⁵ y colecciones que se insertan en una tendencia enaltecedora del “arte popular” entre las que destacaríamos la exposición “Veinte siglos de Arte Mexicano” celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1940⁶, en cuyo catálogo se integra una pieza de Ocumicho con la leyenda “Juguete. Época actual, Michoacán, 023

⁵ Hay documentos en los que no se menciona particularmente a Ocumicho, como la “Guía del Visitante” de la exposición de Arte Mexicano que se celebró en el Palacio de Bellas Artes de México en 1953 (INBA, 1953), pero que incluyen piezas de alfarería de Michoacán y posiblemente de la localidad, sobre todo si tenemos en cuenta el cuerpo de asesores que integró la exposición, conocedores de la producción del pueblo.

⁶ Con una separación de las artes en prehispánicas, coloniales, populares y modernas, clasificación que sin duda marcó el devenir de la concepción del arte contemporáneo de los pueblos indígenas y rurales de México.

cm, representa un monstruo legendario cuya ornamentación floral contrasta visiblemente con el aspecto de este animal” (MOMA, 1940:123); la misma figura forma parte de la colección Rockefeller, referida en el libro *Tesoros del Arte Popular Mexicano*, donde aparece la misma pieza, datada en la década de los años treinta y atribuida a Marcelino Vicente⁷ (Oettinger 2009:114).

Las primeras referencias gráficas con las que cuento son la pieza del MOMA (Fig. 1) y otra recogida en el Catálogo del Museo de Artes Populares de México (Fig. 2) cuya colección se conformó entre 1930 y 1934 (Montenegro, 1948); ambas obras son silbatos de unos veinte centímetros de alto y un tipo de resolución que se realiza hasta la fecha.



Fig. 1



Fig. 2

⁷ En esta publicación, la pieza se describe como la representación de “un diablillo excepcionalmente benigno” (Oettinger, 2009:114).



Fig. 3, “Mujeres,
1964” Fototeca
CREFAL

La siguiente información con la que contamos es de los años sesenta, datos extraídos por Louisa Reynoso de los documentos del FONART y que podemos leer de su puño y letra en su archivo personal⁸, una fuente imprescindible para el abordaje del tema.

Entre las carpetas de su archivo, perfectamente ordenadas, localicé una hojas sueltas que refieren la relación establecida entre la institución y “el joven Marcelino Vicente Mulato” -tal como él mismo firmaba las misivas-; la primera fecha que apunta Reynoso es el 15 de enero de 1962 referente a la solicitud de crédito que realiza Marcelino para acudir a la IV Feria del Hogar, año en el que participa también en la I Feria Artesanal de Pátzcuaro; los documentos refieren que en 1963⁹ acude a la IV Expo Feria de Michoacán y en 1964 participa en la Feria Mundial de Nueva York; es decir, los datos aportados por Reynoso confirman el impulso institucional que recibió Marcelino Vicente a principios de los sesenta.

⁸ Archivo aún sin catalogar, bajo el resguardo el Centro de Documentación Daniel Rubín de la Borbolla, al que tuve acceso a invitación de la Dra. Sol Rubín de la Borbolla.

⁹ En ese mismo año las notas de Louisa Reynoso recogen la queja que expresan otros artesanos a FONART contra Marcelino Vicente y Teodoro Martínez, quien lo acompañaba y hacía de intérprete, un conflicto que los llevó a la cárcel del pueblo mientras se aclararon las acusaciones de hurto de piezas de otros compañeros.

De esos años contamos también con la fotografía de un tianguis de 1964 en Pátzcuaro, documento visual en el que se observa la presencia de unos pocos diablos, ocho tal vez, que se sitúan en las estanterías traseras entre un amplio conjunto de silbatos, muñecas y alcancías que se colocan al frente del puesto. Esta imagen devela el inicio de un proceso en el que -mientras Marcelino ya enviaba sus “monos” a Nueva York por intermediación de BANFOCO¹⁰- las mujeres del pueblo apenas empezaban a adentrarse en la elaboración y venta de estos motivos.

Es en esos años cuando la producción cambia su rumbo, a partir de una intervención institucional que deriva en la construcción de una tradición, la de “los diablos de Ocumicho”, proceso que coincide con la aparición de instituciones promotoras de la producción artesanal del país.

Entre los años sesenta y ochenta del siglo pasado surgen una serie de publicaciones que evidencia el creciente interés de las políticas públicas y la academia en el arte popular¹¹; es a partir de entonces cuando Ocumicho adquiere una mayor presencia en una serie de libros y exposiciones que destacan la producción de corte fantástico por encima de la juguetería, modelando a golpe de tinta la idea de un arte adjetivado con tintes exóticos.

¹⁰ Banco Nacional de Fomento Cooperativo, creado en 1961 e instalado en Morelia en 1962 que se transformará en 1974 en el actual FONART, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, dependiente actualmente de SEDESOL, la Secretaría de Desarrollo Social, centrada en la atención de la pobreza.

¹¹ El concepto de Arte Popular, término muy mexicano, es motivo de discusión hasta fechas recientes y ha sido revisado por distintos autores como Emma Sánchez Montañés (2003). El concepto se gesta tras la Revolución, en la búsqueda de una “estética mexicana” (López, 2010) para una nación que demanda caracteres definitorios de su idiosincrasia, mismos que se localizan en el arte de los pueblos indígenas y zonas rurales del país –al respecto ver el estudio de Rick A. López (2010)- y que es puesto en valor a partir de los trabajos del Dr. Atl (1921), Best Maugard (1982 [1929]), Alfonso Caso (1982[1946]), Manuel Toussaint (1946) y en particular de la *Exposición Nacional de Arte Popular*, organizada en 1921 por el mismo Gerardo Murillo (Dr. Atl), Jorge Enciso, Alfonso Caso y Roberto Montenegro (quien a su vez, fue el responsable de la exposición *Twenty Centuries of Mexican Art*, realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1940); a estas acciones se suman otras de corte educativo como el *Método de dibujo* de Adolfo Best Maugard (2002 [1923]) ilustrado por Miguel Covarrubias; publicaciones de gran formato como la de *Lo efímero y eterno del Arte Popular Mexicano* (Varios, 1974 [1971]) y la titulada *Cuarenta siglos de arte mexicano* (Varios, 1981 [1975]), con dos tomos dedicados al arte popular dando cuerpo a un concepto que ha generado una multiplicidad de textos que lo colocan en el centro de la discusión o lo ponen en cuestión, fundamentalmente a partir de los años setenta, (Rubín de la Borbolla, 1959 1962, 1974, 1980; Elektra Gutiérrez y Tonatiuh Gutiérrez, 1970; Charpenel, 1970; Marín de Paalen 1974; UNAM, 1979; Martínez Peñaloza, 1978 [1972], 1981; Díaz, 1981; Álvarez, 1982; González, 1989; Gravano, 1989; Ortiz, 1990; Escobar, 1995) trabajos que encuentran una excelente recopilación en la antología que realiza el FONART en los años ochenta (Varios, 1982); a la fecha, el concepto de arte popular, con ciertas salvedades, sigue vigente en discursos institucionales y trabajos intelectuales (Cendejas, 1998; Orellana, 2002; Varios, 2004; Bartra, 2005; MAP, 2006).

Así, Carlos Espejel, en su texto titulado *Las artesanías tradicionales en México* escribe: “Mención especial merece el pueblo de Ocumicho que produce figuras fantásticas, diablos y animales monstruosos y deformes, en barro policromado” (1972:47); en 1971 se publican dos tomos de gran formato bajo el título *Lo efímero y eterno del arte popular mexicano* (1974 [1971]) y en su primer tomo, en el apartado dedicado al juguete popular, se presentan fotografías de piezas de Ocumicho (Fernández, 1974,284-285) con las siguientes explicaciones: “en este pueblo se hacen figuras de este tipo especialmente para ferias y como ofrendas para el día de muertos, representando ‘ejemplos’ de lo que se supone sucede a los pecadores en el infierno. En algunos se despliega gran fantasía: diablos que se ahorcan a sí mismos, horribles animales que se devoran uno a otros, etc”. (Varios, 1974:353); Jas Reuter, se refiere a estas obras como “las caprichosas figuritas diabólicas de Ocumicho” (1982 [1977]:193); en 1975, la colección *40 Siglos de arte mexicano* dedica dos tomos al Arte Popular y en su volumen número siete incluye una pieza de Ocumicho¹² y una referencia de Carlos Martínez Marín que a la letra dicta lo siguiente: “Ocumicho se distingue por las figuras fantásticas de barro policromado, que representan diablos y animales de formas extrañas” (Martínez, 1981 [1975]:72) y en su volumen número ocho se incorporan piezas caracterizadas como “Figuras fantásticas”¹³; en este texto Francisco Javier Hernández da rienda suelta a su pluma para esbozar creaciones y artistas que adjetiva como dantescas y dementes:

“Surgen la fantasía y el surrealismo en las dantescas figuras de Ocumicho (Michoacán) en las que el artista parece trasladar al barro la pesadilla de un desesperado o de un demente, copiando la terrible imagen de monstruos o demonios, de colores negros, rojos, amarillos, con adornos en blanco y cuernos dorados. Son como engendros que se devoran a sí mismos, mostrando serpientes enroscadas o saliendo por su boca. En estas figuras el colorido brillante y agresivo completa el terrorífico e impresionante impacto que el observador recibe” (Hernández, 1981 [1975]: 261).

Para los años ochenta, Martínez Peñaloza incluye a Ocumicho en el apartado de comunidades productoras de juguetes al tiempo que destaca el interés de “figuras

¹² Un toro decorado con pintura de aceite que localicé en la actual colección Ruth de Lechuga del Museo Franz Mayer.

¹³ En las páginas 275 y 279 se incluyen fotografías a color de piezas de las que se destaca la baja calidad del esmalte en un caso y en el segundo, -un diablo que localicé en el acervo actual de arte indígena de la CDI- su “notable realismo fantástico” (entradas 334 y 340 del índice general de ilustraciones en Varios, 1981 [1975]).

fantasiosas [...] actualmente deformadas [en 1981] por una falsa influencia sobrerrealista”, una fantasía que el autor ubica en los mitos prehispánicos (1981:60).

Entre los años setenta y los noventa Ocumicho ocupa páginas de libros, periódicos, carteles y vitrinas de exposiciones; el archivo de Louisa Reynoso da cuenta de ello, con recortes de prensa que aluden constantemente a los diablos como un fenómeno exótico, económico y creativo de alto impacto en el mercado y el público. Algunos de esos titulares hablan por sí solos sobre un imaginario que en menos de veinte años ya se había asentado entre el público:

Exposición para día de muertos organizada por el FONART en 1974; “El diablito se convirtió en gran fuente de recursos” (Sol de México, 1980); “Fama mundial de los diablos de Ocumicho” (Excélsior, 1980); “Arte fantástico de Ocumicho” (La voz, 1982); “Realizó Fonart el IX concurso de arte fantástico de Ocumicho” (Excélsior, 1982); “Santos y demonios juntos. Artesanía macabra” (recorte de revista sin datos de la fuente); “Devils bring good fortune to Ocumicho” (Mary Farquharson, Sunday, 1988); exposición “El mundo fantástico de Ocumicho”, Galería Universitaria Artes UNAM (1988).

Entre los antecedentes del tema, tienen especial relevancia una serie de trabajos paradigmáticos en los estudios de las artes indígenas que incorporan a Ocumicho como parte de su argumentación.

Entre los abordajes más fructíferos están aquellos que articulan las artes no occidentales -también llamadas del cuarto mundo, de las clases populares o de las sociedades en pequeña escala- con las dinámicas del mercado; bajo esta perspectiva se escribe *Ethnic and tourist arts. Cultural expressions from de fourth world* (Graburn, 1976), que muestra las relaciones entre las políticas promotoras de un turismo étnico y la aparición de tradiciones, como la de Ocumicho, adaptadas a la demanda. En 1994 se edita el libro *México en el mundo de las colecciones de Arte* y en él se incluye el texto de María Sáenz titulado “Del tianguis al museo: el arte popular mexicano en colecciones norteamericanas y europeas” que recoge, entre otras, una serie de obras de Ocumicho integradas a colecciones diversas y acompañadas de interpretaciones propias de una crítica de arte poco medida y desinteresada en el dato etnográfico¹⁴.

¹⁴ Esta investigación se aparta de dicha tendencia y es bastante contenida en sus interpretaciones.

Bajo el enfoque de los estudios culturales nacen una serie de trabajos de Néstor García Canclini (2002 [1982], 1986, 1984, 1990, 1992, 1995) que colocan en la discusión a las artesanías y la producción cultural de las clases populares latinoamericanas, como ejemplos de la heterogeneidad de resultados y relaciones posibles en un tiempo en que las divisiones tajantes entre la modernidad y las llamadas sociedades premodernas ya no se sostenían; dos de sus libros posicionaron a Ocumicho en el centro de la argumentación: *Las culturas populares en el capitalismo* -editado por vez primera en 1982- y *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, -de 1989- en los que la producción alfarera de Ocumicho le permite sostener los vínculos estrechos entre la tradición -o lo popular- y las hibridaciones culturales presentes en la producción estética de este pueblo; para García Canclini la alfarería de Ocumicho es el ejemplo de la manera en que las clases populares y las comunidades indígenas “entran y salen de la modernidad” en una suerte de negociación de la identidad, un arte que desde la perspectiva de este autor se crea a partir de los cruces y convergencias entre “lo culto y lo popular”, las industrias culturales, el turismo y las relaciones económicas y políticas con el mercado de bienes simbólicos (1990:226-227).

Estas aportaciones de García Canclini son un antecedente crucial para la comprensión del fenómeno, aunque es notable la ausencia en su análisis de referencias a la cultura indígena en la que se imbrican las creadoras y por ende el proceso creativo, un vacío que esta investigación aspira cubrir.

Otra autora que puso a Ocumicho en el panorama académico fue Eli Bartra, quien ha centrado sus investigaciones en el estudio del “Arte Popular” desde la perspectiva feminista, un enfoque que dio una lectura distinta al caso tratado.

La autora enfatiza el hecho de que la mayoría de las obras son elaboradas por mujeres, un énfasis al que me sumo en este trabajo; por otro lado, destaca que el anonimato de las artistas populares es superado por Ocumicho en las iniciativas expositivas de Mercedes Iturbe (1989, 1993), algo paradigmático; además, Eli Bartra enaltece en sus textos la creatividad de las artistas comparando su obra con el arte surrealista occidental y lo coloca bajo el concepto de “arte popular”, “el arte de los grupos más pobres del mundo” y aun así de un “valor estético superior al de las

artesanías”¹⁵, una distinción que le lleva a seleccionar una serie de creaciones para su análisis que incorpora la alfarería de Ocumicho (Bartra, 1994;2000;2003;2004;2005).

De los trabajos que se centran en la comunidad podemos distinguir dos grandes grupos: unos que analizan el orden ceremonial y festivo y otros centrados en la producción alfarera.

Los primeros se realizaron en los ochenta y los noventa, textos fundamentales para la sección en la que analizaremos los prototipos de las obras; estos estudios son el de María Gracia Imberton (1980), Francisco Miranda (1983) y el magnífico trabajo de Mario Padilla (2000) realizado a principio de los noventa.

En lo que a la alfarería se refiere, el primer trabajo con que contamos es el de Louisa Reynoso, escrito a partir de su experiencia en campo iniciada en los años setenta, el resultado es un breve texto que ve la luz en 1983 con un carácter descriptivo que lo convierte en el principal antecedente de los estudios que vendrán después, particularmente los de Cécile Gouy-Gilbert (1985, 1987, 1995), dos artículos y un libro que constituyen las aportaciones que más han influido en esta investigación, en particular su libro, *Ocumicho y Patamban. Dos maneras de ser artesano*, una excelente síntesis comparativa de las dinámicas de producción y mercado de los dos pueblos estudiados.

Entre las aportaciones más recientes se encuentran las realizadas por quien suscribe esta tesis, Eva María Garrido (2001, 2007) con dos artículos que analizan respectivamente las categorías del gusto estético comunitario y las dinámicas que articulan fenómenos como la migración y el sistema ritual. De estos trabajos es importante destacar el primero, que bajo el título “Categorías del gusto en la escultura de Ocumicho, un pueblo purépecha”, ha sido material central para investigadores como Victoria Novelo Ophenheim, quien realiza la contribución más reciente al tema (2013) con un artículo que aborda las tensiones que nacen entre la sociedad nacional, el mercado y las creadoras de Ocumicho.

¹⁵ No coincido en esta distinción que hace la autora. Eli Bartra argumenta, entre otras cosas, que la superioridad del arte popular sobre la artesanía radica en su carácter poco o nada utilitario pero al hacerlo confunde al lector, ya que parecería dejar de lado el hecho de que las manifestaciones estéticas creadas por mujeres han estado ligadas históricamente al hogar y a la producción de obras utilitarias –bordado, cazuelas–, de tal forma que categorizar como superiores unas obras sobre otras se acerca más a una reiteración de los patrones de exclusión que cuestiona la misma autora, que a una argumentación reivindicativa del quehacer femenino, que parece ser uno de los objetivos de su obra.

Con este corpus de información se construye el argumento de una tesis que se articula fundamentalmente a partir de los planteamientos de Alfred Gell expresados en su texto *Art and Agency. An anthropological theory*.

La teoría de Gell no aplica jerarquías clasificatorias a los objetos -entre arte o artesanía por ejemplo- al considerar que la materia de análisis de la antropología son las relaciones que activan dichos objetos como artefactos mediacionales que se integran a una red de componentes que el autor denominó: *The art nexus*, en la que autores, prototipos, obras y públicos, pueden ser agentes y “pacientes”.

“Describo a los artefactos como Agentes sociales no porque desee promulgar una especie de misticismo de la cultura material sino sólo por el hecho de que la objetivación del artefacto-forma es la manera en que la agencia social se manifiesta y se realiza a sí misma, a través de la proliferación de fragmentos de las intenciones de agentes primarios en sus formas artefactuales secundarias”.¹⁶ (Gell, 1998:21)

Partiendo de esta idea, resulta pertinente para nuestros propósitos rastrear la raíz de la forma, o lo que es lo mismo, las agencias primarias que se materializan a través de los artefactos manufacturados, cuya comprensión radica en las agencias que convergen y a su vez se derivan de los mismos, en una suerte de constante recursividad.

En la teoría de Gell, la comprensión del fenómeno artístico surge del análisis de las relaciones entre los cuatro componentes de lo que él llamó *the art nexus*, a saber: los “Index” -las obras o índices- entidades materiales que motivan inferencias e interpretaciones cognitivas y que equivaldrían a las obras, llamadas por el autor objetos estéticos o artefactos; los creadores, a quien se atribuye la responsabilidad causal de la existencia y características del índice-obra; los destinatarios, que son aquellos sobre los que las obras ejercen su agencia; y los prototipos, entidades representadas en la obra, comúnmente mediante la similitud visual, pero no necesariamente (Gell, 1998: 27).

Esta categorización es el punto de partida de una investigación que aspira a comprender el fenómeno de la producción estética de Ocumicho de manera integral, analizando los procesos de creación, circulación y recepción que constituyen el núcleo de la propuesta teórica de Gell¹⁷.

¹⁶ Traducción propia.

¹⁷ Propuesta cercana a los planteamientos de Bourdieu y su teoría del campo, punto de partida de otros planteamientos metodológicos de Néstor García Canclini cuyos trabajos prestan especial atención a la circulación de las obras.

En lo que a la estética se refiere, Alfred Gell afirma con vehemencia que éste no es un asunto que pueda, ni deba abordarse desde la antropología del arte:

“No creo que la elucidación de sistemas estéticos no occidentales constituya una antropología del arte. En primer lugar, tal programa es exclusivamente cultural, más que social. La antropología, desde mi punto de vista, es una disciplina de las ciencias sociales, no una humanidad. La distinción, lo admito, es evasiva, pero esto realmente implica que la antropología del arte se centre en el contexto social de producción de arte, circulación, y recepción, más que en la evaluación de obras de arte particulares que, a mi parecer, es la función de un crítico [...]

No estoy en absoluto convencido de que cada cultura tenga un sistema ideacional comparable con nuestra propia “estética”. Creo que las ganas de ver el arte de otras culturas estéticamente nos dice más acerca de nuestra propia ideología y su cuasi-veneración religiosa de los objetos de arte como talismanes estéticos, que sobre estas otras culturas. El proyecto de la “estética” indígena está orientada fundamentalmente a la refinación y a ampliar la sensibilidad estética del público del arte occidental, para facilitar un contexto cultural sin el que los objetos de arte no-occidental no pueden asimilarse a la categoría de arte occidental de apreciación estética. [...]

Sistemas evaluativos, de la clase que sean, son sólo de interés antropológico en la medida en que son una parte de los procesos de interacción social, a través de los cuales son generados y sostenidos [...] La antropología del arte no puede ser el estudio de los principios estéticos de tal o cual cultura, sino de la movilización de los principios estéticos (o algo parecido) en el curso de la interacción social” (Gell, 1998: 2-4).

En otro momento de su texto afirma que el juicio estético es un acto mental, mientras que los objetos de arte son producidos y distribuidos en el mundo social y físico (Gell, *Ibíd.*: 2), un enunciado que somete a la estética al mundo de “lo invisible”, una posición que no comparto; al contrario, y en consonancia con Geertz, considero que “aunque contiene ideas, la cultura no existe en la cabeza de alguien; aunque no es física, no es una entidad oculta” y el objeto creado es el resultado de una serie de prácticas y decisiones creativas culturalmente mediadas y materializadas en el objeto artístico.

En contraposición a la teoría de Alfred Gell, esta tesis plantea no sólo la pertinencia, sino la necesidad de abordar la caracterización de la estética indígena para la comprensión del arte no occidental, al menos en los casos en que existe intención estética y la pretensión de estimular el gusto del receptor.

En el caso de Ocumicho, estética y ética van de la mano y su comprensión es posible a partir de las prácticas sociales; los juicios de valor basados en principios éticos y estéticos marcan las relaciones de las personas con los objetos y entre las personas

mismas, juicios que derivan de valores culturalmente compartidos y que modulan las prácticas sociales de creación, circulación y consumo.

En el proceso de creación, los valores del “gusto” intervienen en la toma de decisiones y se materializan en el objeto; el prototipo es “abducido” por la obra de arte a partir de la agencia del creador, la cual es mediada por los valores estéticos que le llevan a seleccionar tal o cual prototipo y representarlo, por ejemplo, con una gramática compositiva y cromática determinada. A su vez, esta toma de decisiones determina la eficacia “estética” del objeto frente a sus públicos, una agencia de la que se deriva la afectación de los públicos sobre las obras, en una suerte de recursividad constante¹⁸.

El rejuego de relaciones dadas en la “red del arte” -*the art nexus*- está atravesado por el juicio estético y desde mi punto de vista, la propuesta de Alfred Gell queda trunca al negar su incorporación, particularmente cuando hablamos de objetos, como las esculturas de barro policromado de Ocumicho, creados en una cultura no occidental para un público occidental y ubicados en un estado liminal colindante con el campo artístico¹⁹.

A diferencia de lo que plantea Gell, considero que sólo podremos comprender “cómo trabajan” en sociedad dichos objetos, si realizamos el ejercicio de interpretar los valores -entre otros los estéticos- desde los que fueron creados y en los que radica parte de su eficacia.

Estructura

A partir de lo dicho el presente trabajo se organiza en tres secciones: una primera en la que se abordan los agentes y agencias que se articulan en torno a la obras de Ocumicho; una segunda sección centrada en el análisis de las obras y los prototipos identificables en las mismas; y una tercera sección dedicada a la caracterización de la estética purépecha. En estas tres secciones se develan las articulaciones dadas entre los procesos creativos, de circulación, valoración y recepción, procesos en los que actúan fundamentalmente cuatro agentes: las artistas, los prototipos, las obras y sus públicos, mediados por la cultura y la historia de un fenómeno, el del arte indígena en México.

¹⁸ Al respecto es interesante el análisis que realiza Juan Antonio Flores sobre el papel del gusto en la conformación y transformación de las fiestas en latitudes españolas (Flores, 2006).

¹⁹ En el sentido de Bourdieu (1998).

La primera sección “**Agentes y agencias**” se subdivide a su vez en tres apartados.

En el primero de ellos, bajo el título “*Los diablos de Ocumicho*”: un relato polifónico, se expone parte de la vida social de estos objetos-mercancías (Appadurai, 1991) narrando su historia desde dos perspectivas: una interna, que surge de la voz de los creadores y de la comunidad, en la que se analiza el mito de Marcelino Vicente, considerado en el pueblo como el “agente” primario de los diablos; y otra externa, que me lleva a analizar las dinámicas sociales de construcción de un mercado y un concepto: los “diablitos de Ocumicho”, que se aborda como tradición inventada (Hobsbawm, 2002) a partir de la agencia de las políticas públicas sobre las artesanías mexicanas en los años sesenta.

En el segundo apartado *Las artistas y “su destino”*, la atención se centra en las creadoras y el saber hacer que las constituye (Chamoux, 1992): su oficio. Quién crea las obras, cómo y por qué, son los tres ejes que motivan este apartado en el que se pretende caracterizar a las artistas e identificar las formas y motivaciones del aprendizaje; los factores que llevan a una mujer a dedicarse al oficio, o lo que es lo mismo: a su “destino”; las formas de organización del trabajo; el empoderamiento que han experimentado muchas de ellas así como los costos y beneficios de dicho proceso, todo ello en un contexto en el que la mujer experimenta la exclusión de género al interior de la comunidad y por clase y etnia fuera de ésta. El propósito de este apartado es acercarnos a las artistas y a sus múltiples realidades a partir de los relatos en primera persona de algunas de ellas, así como entender el conjunto de saberes y destrezas que deben aunarse en una persona para ser artista, requisito y condición básica de su agencia sobre la materia, un “destino”, que hecho oficio, ha supuesto, para muchas de ellas, la posibilidad de modelarlo.

La última parte de la sección, nombrada *Agentividades recursivas* se centra en el análisis de los procesos de circulación de las obras y la identificación de otros agentes y sus agencias; la atención se centrará en los expertos, las obras, los mecenas, las artistas, las instituciones y las políticas de consagración que se activan a través de los concursos de artesanías y arte popular.

Al abordar el tema de los expertos, el texto pretende caracterizar a un grupo de personas, integrado por jurados de concursos, galeristas, académicos y coleccionistas, considerados expertos en el arte de Ocumicho, al tiempo que develar las relaciones dadas entre un arte no occidental y aquellos que desde Occidente lo “descubren” y juzgan, sujetos que se aproximan a la descripción realizada por Sally Price en su texto *Arte primitivo en tierra civilizada* (1993a).

El fenómeno de los concursos se examina como un motor fundamental para la generación de tendencias estilísticas y formales; este aparatado analiza con detenimiento los procesos de dictaminación al considerarlos especialmente relevantes para la legitimación y consagración de las artistas ante las instituciones.

Al hablar de la agencia de las obras, la atención se centra en tres aspectos: su efecto sobre el público, una especie de agencia exotizante que modula la percepción de “un otro” indígena, mujer y artista; su agencia en otros artistas cuya obra ha sido influenciada por las obras de Ocumicho, y su agencia histórica como monumentos a la memoria colectiva comunitaria.

Bajo el epígrafe *La “agencia del mecenas”* se retoma este concepto de Gell para exponer aquellos casos en los que el mercado realiza encargos concretos o sugieren ideas a las artistas que marcan pautas sobre sus decisiones creativas.

Este cuerpo de la tesis se cierra con un apartado sobre la reflexividad que nace de la interacción dada entre los públicos y las artistas.

La segunda sección **“Obras y prototipos”** se subdivide a su vez en tres apartados.

La pretensión de esta sección es identificar posibles prototipos que constituyan la raíz de las formas, caracterizarlos y aproximarnos a las relaciones existentes entre ellos y distintas maneras de presentación o representación²⁰. El texto establece un diálogo con autores que se han ocupado de otras creaciones de la cultura estudiada para afirmar la existencia de una tendencia artística purépecha, de tipo narrativo, que es compartida por Ocumicho.

²⁰ Concepto que se acotará en estas páginas y que para nuestros fines se aparta de la idea de “reflejo”.

Los resultados se nutren de una serie de obras, fotografías, relatos, testimonios y observaciones que se enredan en una maraña de sentido y es esa maraña la que se sistematiza en esta sección, bajo el entendido de que lo expuesto no pretende ser un glosario de significados de las obras de Ocumicho, sino un relato que surge a partir de la agencia de las obras sobre mi propia mirada. El ejercicio final aspira a comprender el sentido cultural de las formas, buscando en el dato etnográfico y documental los límites que contengan el afán interpretativo.

A lo largo del texto se argumenta que en la cultura purépecha se manifiesta una tendencia creativa caracterizada por representar ciertos asuntos de la vida; para el caso de Ocumicho se traduce en una especie de crónica en barro de las cosas que pasan o que pasaron, semejante a lo que ha sido llamado “poesía descriptiva” para el canto tradicional purépecha *-pirekua-* o “noticias de lo sobrenatural” (Carrasco, 1976) para los mitos-historias (Gutiérrez Estévez, 2001a), algo parecido a una “historia” o “etnografía” modelada que representa prototipos del acontecer ordinario y extraordinario.

Las categorías clasificatorias de los prototipos se establecen en diálogo con varios autores: Agustín Jacinto Zavala (1995) quien divide la percepción cultural de la realidad purépecha en diurna y nocturna; Manuel Gutiérrez Estévez y su concepto de mito-historia (Op. cit.), Moisés Franco (1994) con su trabajo sobre “el costumbre” y la propuesta de géneros históricos purépechas planteada por Oscar Muñoz Morán (2009 a, 2009b).

De lo anterior se derivan tres clases de motivos identificables en las obras de Ocumicho:

- Prototipos nocturnos, mixtos, mitos-historias del “más antes”: son los prototipos del diablo o las sirenas, es decir, de entes que no son vistos “cuando uno está bueno y sano” (Jacinto, Op. cit.). Estos modelos son orales y visuales (mixtos), noticias de lo sobrenatural y de un tiempo que nadie del pueblo ha conocido: “el más antes”, un género que se narra con una flexibilidad similar a como se modelan las piezas de barro.
- Prototipos diurnos, representaciones de “el costumbre” desde el “antes”: las formas representan “el costumbre”, cuya manifestación más evidente es la fiesta, y en particular la parte pública de la misma; son modelos visibles, que

todos pueden ver y que se relatan y modelan con una propensión a la fidelidad representativa.

- Prototipos/estereotipos diurnos, mixtos, del “ahorita: estas fuentes están entre las orales y las visuales; las formas incorporan escenas vistas por las artistas en los balnearios cercanos, las ciudades a las que acuden, la televisión, los videos que traen los migrantes y la vida diaria del pueblo, son hechos conocidos del ahorita, experiencias en primera persona que se recrean y enriquecen con el chisme y lo que no se ha visto pero que se sabe que es así; las piezas están modeladas con base en estereotipos/prototipos de ciertas calidades de personas que habitan la geografía moral de Ocumicho.

En la tercera sección de esta tesis: “**La estética**”, se argumenta la pertinencia de hablar de un sistema estético purépecha, se exponen las categorías observadas como rectoras del gusto y los valores que deben acumularse en una obra para aplicar cada categoría; lo anterior se desarrolla tomando como referencia el locus estético, la lengua y la producción artística de diversas comunidades con el propósito de perfilar los componentes de un “sistema estético” que ordena el mundo, que rige lo social y que se expresa en varias esferas de la vida como los altares caseros, las ofrendas y objetos creados para públicos externos, como los diablos en Ocumicho.

Este sistema de ordenamiento lo ligo con el que Bourdieu (2007) señala como sistema práctico de percepción y apreciación, que le permite al individuo social distinguir, entre otras cosas, lo bello de lo feo o lo bueno de lo malo, es decir, organizar el mundo a partir de un código de valores culturales interiorizado que integra el hábitus de la persona, disposición de la que se derivan sus posibles prácticas, entre otras las artísticas. Acercarme a dicho sistema estético de ordenamiento, apreciación y percepción, en la cultura purépecha y en la comunidad de Ocumicho, es el propósito de esta sección de la tesis.

En su conjunto el trabajo permite comprender la estética indígena, la raíz de la forma y un fenómeno artístico que gira en torno a estos diablos que meten la cola en todas partes, mediando entre las artistas de Ocumicho y otros artistas, entre aquellas y los públicos y las políticas institucionales, al tiempo que abducen los prototipos y los patrones de un sistema estético compartido, marcos culturales que sin ser fijos ni

determinantes, sí constituyen tendencias en las que se inscriben las decisiones individuales de cada artista.

Conozcamos ahora un poco más de la comunidad en la que se sitúa nuestro objeto de estudio.

El pueblo

Ocumicho es una comunidad localizada en la región de la Sierra purépecha del *purécherio*²¹, concepto que se traduce como “la tierra de los purépechas” (Rodríguez, 2014).

El origen está ubicado en la memoria de sus habitantes: un pueblo de indios, como dicen en Ocumicho, pero no tan indios como los antiguos, los “no bautizados”, los comedores de serpientes, los “apaches” que adoraban a “índolos” y vivían en la zona arqueológica conocida como el “Malpaís”. En el “Malpaís” ahora vive el diablo, entre los muchos tesoros escondidos, las víboras y los restos de las casas de piedra donde habitaban los de más antes, las “yácatas”.

El pueblo considera que estos apaches son los “antiguos”, pero muy diferentes a ellos, tanto que el llamado Ocumicho se fundó con gente de afuera tal como lo relataba Juan Pózar:

“Antes nombraban aquí San Pedro *Condémbaro*, no más que después había por allá una noria, que nombraban *Kumicho*, y cuando éstos venían a buscar donde vivir llegaron allá, al lado de arriba de Tangancícuaro, traían unas señas de donde poder vivir, que donde llegaban plantaban la *condemba*, un árbol que da flores blancas, entonces, lo plantaban ese, y si no prendía, no era lugar para que vivieran ellos. Entonces se cambiaron, y llegaron aquí a San José de Gracia, pues como había agua dijeron ‘aquí yo creo nos conviene’ y allí plantaron otra vez esa planta que traían de muestra, de seña. Entonces que no prendió allí también. ‘Vámonos arriba’ dijeron, llegaron aquí y plantaron esa *condemba* y aquí sí se prendió y aquí se quedaron y le nombraron Ocumicho”.

El antecedente escrito que aporta más datos sobre la comunidad es la *Geografía cultural de la moderna área Tarasca* de Robert C. West, una obra básica para la comprensión de los pueblos purépechas contemporáneos.

²¹ Concepto acuñado por profesionistas purépechas y que engloba las familias, los ancestros, los poblados, la comunidad, la tradición, el costumbre y un territorio que se divide en cuatro subregiones: la sierra, el lago, la meseta y la ciénega (Rodríguez, 2014).

El Ocumicho que West conoció tenía 1.040 habitantes, actualmente cuenta con 3438 habitantes²² y es identificada institucionalmente como una población de alta marginación basándose en diversos indicadores, entre otros, los bajos niveles de escolaridad y el alto índice de analfabetismo²³.

Esta comunidad pertenecía al municipio de Tangancícuaro, del que se separó en los años sesenta (Padilla, 2000: 19) “para adherirse al municipio indígena de Charapan donde, si no lograron beneficio, no tienen los pleitos constantes como los que tenían con Tangancícuaro, hechos que han ensangrentado a las dos comunidades por la colindancia de tierras” (Miranda, 1983:38) y cuyos enfrentamientos se recrudecieron en el 2002 por los prados fértiles del Llano de Pejo -antigua colonia de Ocumicho- que son explotados por Tangancícuaro desde los años 80.

Cuando Robert West visitó Ocumicho lo hizo a caballo, eran los tiempos en que aún no había brecha, la primera se abrió en 1973 (Ibíd.: 37), una camino que a finales de los noventa se convirtió en carretera de tierra y que posteriormente se amplió, uniendo la comunidad con Cocucho, Patamban y Tangancícuaro. Estas fueron las vías de comunicación que yo conocí, rutas que se anegaban en la época de lluvias, con acceso muy limitado a un transporte público que era sustituido por los “aventones” del camión de la Pepsi que diariamente surtía las tiendas de la comunidad. Estas vías se asfaltaron pocos años después, lo que propició la circulación de “combis”²⁴ y taxis colectivos que facilitaban el acceso al pueblo y la comunicación con la región a través de las carreteras de Patamban, San José de Gracia, Ruiz Cortines, Cocucho y Tangancícuaro.

Al escribir sobre Ocumicho West destaca el difícil acceso al agua. Las mujeres de Ocumicho, desde los cuarenta hasta hace pocos años, tenían que “bajar al río” de San José de Gracia a lavar, comunidad de cuyo acuífero dependía el pueblo, y para los años ochenta Miranda describía cómo “El agua se traía y se sigue trayendo a lomos de burro” (Ídem). En los años que realicé el trabajo de campo, el agua “bajaba” de un pila situada en lo alto del pueblo y en cada casa se tenían varios tambos metálicos que la acumulaban cuando “caía”, y los domingos era común ver mujeres de Ocumicho

²² INEGI, censo 2010,

<http://www3.inegi.org.mx/sistemas/ResultadosR/CPV/Default.aspx?texto=Ocumicho> (10/12/2013)

²³ 36.16% de la población de 15 años o más en analfabetismo, el 82.34 sin la educación básica terminada y 62.97% sin derechohabencia a servicios de salud. Catálogo de localidades de SEDESOL, 2010

<http://www.microrregiones.gob.mx/catloc/contenido.aspx?refnac=160210004> (10/12/2013)

²⁴ Camionetas utilizadas para el transporte público.

lavando ropa y bañándose en el río de San José de Gracia. El teléfono era “de caseta”, un locutorio público que anunciaba por megafonía las llamadas que recibías, de tal forma que todos estaban al tanto de quiénes tenían noticias “del norte”. Actualmente el pueblo cuenta con agua entubada en la mayoría de las casas, luz eléctrica, teléfono, un ciber, una clínica de atención básica, colegio de primaria, secundaria y bachiller.

La economía local descrita por West estaba basada en la agricultura y en la artesanía de juguetes de barro, oficios vigentes en la actualidad a los que se suman otras actividades.

Por su cercanía, las plantaciones de Tangancícuaro se han convertido en uno de los ingresos clave de muchas familias, sobre todo de aquellas que no cuentan con tierras. En el pueblo llama la atención la circulación de un antiguo autobús escolar estadounidense que transporta a los hombres y mujeres que laboran “en la pizca”²⁵ de la fresa y zarzamora de las huertas de Tangancícuaro²⁶, un vehículo amarillo que en la madrugada y en las tardes reproduce, cual metáfora, la vida de los migrantes.

El comercio es significativo al interior del pueblo. West reporta en su informe que “prácticamente sin excepción, todo pueblo tarasco puede preciarse de contar con al menos una tienda de alimentos básicos (carne de res salada, pescado seco, sal, piloncillo, manteca, frijol y harina de trigo) y bebidas (refrescos, cerveza y licores)” (2013:159-160), expendios que eran atendidos por las familias más acomodadas del pueblo. Estas tiendas se han multiplicado en Ocumicho, sólo en el primer cuadro encontramos más de quince pequeños comercios de abarrotes a los que se suman otros en los que se vende ropa para distintos fines; negocios de telas e hilos de colores para “la costura” o bordado; varias carnicerías y ventas de comida preparada a distintas horas del día; salones de juegos recreativos, un table dance, un aserradero de madera y actividades independientes como la ejercida por los videastas del pueblo, cuyas grabaciones extienden la fiesta más allá de las fronteras mexicanas.

Mención especial amerita la migración de hombres y familias enteras a los Estados Unidos de América. Ocumicho es un pueblo, como la mayoría de la región, en el que muchas mujeres se han convertido en cabezas de familia ante la ausencia de sus

²⁵ Recolección.

²⁶ Los salarios en noviembre del 2013 eran de 600 pesos semanales para las mujeres y 800 para los hombres, cantidades que varían según el desempeño del trabajador (comunicación personal de trabajadores de la fresa y la zarzamora).

esposos, hombres que ahora residen en esos “otros Ocumichos”, como el de Meca en California, donde la diáspora reproduce la vida comunitaria.

Los testimonios de los retornados refieren los esfuerzos de la colonia de Ocumicho por recrear las fiestas y “el costumbre”²⁷. Allí, los videos permiten revivir la fiesta patronal o conocer al nieto recién bautizado; los matrimonios que se dan son mayormente entre jóvenes del mismo pueblo y los rituales se reproducen fielmente allende las fronteras; en otros casos, emigrar es el medio para acceder al cargo de un santo que se atiende desde la distancia, en una especie de virtualidad que la tradición ha aceptado tras adaptarse a las nuevas condiciones de los “norteños” (Garrido, 2007), calificativo que se aplica a los migrantes, una clase social -la del norteño- a la que se le supone abundancia económica. Todo ello convierte a Ocumicho en una comunidad cuyas fronteras se extienden hacia “el norte”²⁸ y hacía allí han caminado los diablos.

En lo que a la alfarería se refiere, el pueblo merece una atención particular por ser ejemplo del efecto que la mediación institucional ha tenido en muchas comunidades artesanales del país a partir de las políticas de los años sesenta, procesos de los que resultaron cambios y continuidades en las “manufacturas domésticas” descritas por West para Ocumicho (Op.cit.: 132, 140, 153).

El autor menciona dos tipos de manufacturas, la curtiduría, ya abandonada en los años de su estudio, y la juguetería, raíz técnica de la que se derivan las piezas modeladas conocidas como “diablitos de Ocumicho”.

El origen de muchos oficios de la región y del Estado²⁹ podemos ubicarlo en época prehispánica, es el caso de técnicas y herramientas como el telar de cintura, la escultura en pasta de caña de maíz, el cobre martillado, la alfarería alisada, bruñida y al

²⁷ Concepto al que aludiremos más adelante, eje fundamental de la filosofía purépecha y que de forma simplificada podríamos equiparar al de “tradición” (infra.).

²⁸ “El norte” es la manera genérica de referirse a los Estados Unidos de América de donde deriva el calificativo de norteño.

²⁹ Michoacán es uno de los estados de México con mayor diversidad artesanal. Las ramas contempladas por la Ley de Fomento Artesanal del Estado de Michoacán de Ocampo son dieciséis que al sumar las subramas de cada una se convierten en treinta y tres, las que a su vez, en la mayoría de los casos, cuentan con diversas tradiciones comunitarias de resolución y rasgos tan propios que permiten diferenciar, como marca colectiva, las piñas de San José de Gracia de la alfarería de Tzintzuntzan, Patamban o Santa Fe de la Laguna, todas ellas pertenecientes a la subrama de la alfarería vidriada. A esta diversidad hay que sumar otra, la de los distintos campos de circulación de las obras que pueden darse en una misma comunidad artesanal, ligados también a las diferentes formas de producción y organización del trabajo (Turok, 2001; Novelo, 1976, 1993; Moctezuma, 2002).

negativo, el uso de engobes, el trabajo en fibras vegetales como el tule y el ixtle, el maque, los tintes naturales, piezas como los petates, metates y otras más que conviven y se articulan con saberes de origen colonial como la alfarería vidriada, el telar de pedal, las lacas decoradas, las quemadas en horno o la laudería (Varios, 2003). En tiempos más recientes, según reporta West (Op. cit.:128), estas y otras vocaciones surgieron ante el agotamiento de los suelos y el aumento de la población, lo que obligó a los agricultores, fundamentalmente de la sierra, a recurrir a las artesanías para aumentar sus ingresos.

Este mismo autor reconoce el dinamismo de las tradiciones artesanales que registró, detectando técnicas y productos que se modificaban con base en las modas, los gustos y la demanda de los mercados, manufacturas en las que reconoce un carácter “efímero”, oficios que viajaban junto a sus creadores cuando estos cambiaban su residencia de un pueblo a otro, pueblos que se concentraban en la producción de un tipo de artesanía aunque en ellos se llegara a elaborar “hasta ocho tipos de productos distintos” (Ibíd.:128-129).

En el caso de Ocumicho, distintos factores como “la necesidad”, el mercado y el gusto de “los otros”, fueron los motores de la creatividad de muchas mujeres de un pueblo en el que también se hacen juguetes, bordados o máscaras pero que ahora es reconocido dentro y fuera de las fronteras del país por sus “diablos”.

Las otras artes de Ocumicho

Al hablar de los oficios creativos de la comunidad, la memoria de sus gentes se remonta al tiempo de “antigua” cuando se hacían huaraches, oficio de la curtiduría al que West alude en su informe, refiriendo también la existencia de tejidos de algodón, una manufactura que localiza en fuentes de 1780 y de la que no se han encontrado referencias en la historia oral contemporánea (Ibíd.:132,153).

En la región purépecha el pueblo es conocido por sus juguetes de barro, silbatos, monas (muñecas), alcancías y figuras de molde que circulan por los mercados tradicionales; fuera de la región Ocumicho ha adquirido fama por sus “diablitos”, categoría bajo la que se agrupa la totalidad de piezas en barro policromado que se crean en el pueblo, con un corpus temático amplísimo que no se reduce a los mentados diablos.

Al interior de la comunidad destacan tres tipos de manifestaciones que no son reconocidas externamente pero que tienen una gran relevancia para la vida cotidiana y ritual: el bordado, la cerería y la talla de máscaras de madera, ninguna de ellas mencionadas por West, tal vez porque no se elaboraban, porque no las conoció o porque no las consideró muestras relevantes de la vida económica y comercial del pueblo.

La curtiduría: un oficio “de antigua”

Cuando West visita Ocumicho en 1946, ya ha desaparecido el oficio de la curtiduría pero lo refiere a partir de su fuentes como un quehacer de origen prehispánico en el que Michoacán destacó durante el siglo XVI por su experticia en el trabajo de la piel de venado (Ibíd.:153), manufactura que se reseña como propia de Ocumicho desde 1780 (Ibíd.: 132) y a la que Lejarza se refiere en 1822 cuando escribe que Ocumicho es un “Pueblito [...] situado en la sierra, [...] frío, y cuyos habitantes trabajan en curtir baquetas, y hacer zapatos, sin otro comercio, que sus pieles” (Martínez, 1824:149).

“Durante la época colonial, los productos de piel se centraban en los grandes pueblos tarascos cercanos a los pastos -y al abasto de cuero-, y en unos cuantos pueblos de la sierra, entre los que se contaban Cherán, Cheranátzicurin, Ocumicho y Nahuatzen, uno de los mayores centros de curtido en la Tarasca. Durante la segunda mitad del siglo XIX, la peletería comenzó a declinar en la región, y hoy [años 40s] sólo en Nahuatzen -de mayoría *mestiza*- se siguen curtiendo pieles y manufacturando sillas de montar y otros accesorios para jinetes³⁰”. (West, Op. cit.: 153).

La gente del pueblo sabe que allí se curtían pieles; en 1987 Gouy-Gilbert escribe: “hoy en día, ya nadie trabaja el cuero; pero los más viejos se acuerdan de tal industria, y en el fondo de las casas aún se encuentran muchas formas para fabricar los zapatos, así como una pila para poner a remojar las pieles” (1987: 10).

Antonia Martínez, artesana de sesenta y siete años [en el 2014], recuerda haber visto de niña una pila en su casa “atrás del templo”, de la que le contaban que era del abuelo de su papá “que allí lo echaban de esos y lo sacaban y hacían zapatos”, “huaraches” como los que Beals refiere que recuerdan los ancianos de Ocumicho

³⁰ Un pueblo de curtidores que el autor no incluye en su lista es el de Zipiajo, en cuyo nombre sus habitantes encuentran relación con el verbo “apestar” remitiéndose al oficio de curtir pieles en una comunidad que, como en Ocumicho, se pasa de la curtiduría a la alfarería. (Comunicación personal Amalia Ramírez Garayzar, diciembre 2013)

“zapatos de vaqueta negros” que se elaboraban en el siglo XIX (1946: 44, citado en West, Op. cit.: 153).

La memoria colectiva relaciona el oficio con el nombre de la comunidad, al interpretar que Ocumicho³¹ tiene su origen en la palabra *K'umati*, que para Gouy-Gilbert significa “trabajar la piel” (1987: 10) y para Padilla “inflar una membrana” (2000: 24), de tal forma que Ocumicho significaría entonces “lugar de curtidores” (Ídem).

Este tipo de manufactura decayó con “los disturbios revolucionarios, pues los habitantes del pueblo se habían arruinado con la guerra y no podían reanudar su antigua actividad que era la de trabajar el cuero, la falta de ganado y por ende el elevado precio de las pieles los impulsó hacia otro tipo de actividad artesanal: la cerámica” (Gouy-Gilbert, 1987:22).

El bordado

El bordado es una actividad que muchas mujeres realizan, la mayoría para el autoconsumo y otras para la venta. Las telas bordadas se destinan a la confección de servilletas -muy demandadas por su uso cotidiano y ritual- y el vestido tradicional femenino.

Las técnicas utilizadas son dos: el punto de cruz, que se emplea en las servilletas, enaguas y camisas; y el bordado en punto “maravillosa” que se extiende por los paños de terciopelo, con enormes y llamativas flores de colores que se convertirán en blusas o delantales muy apreciados por las mujeres del pueblo y de otras comunidades cercanas. Es común ver a las mujeres de Ocumicho vestidas cotidianamente con camisa bordada y delantal si bien las mejores prendas se reservan para lucirlas en las fiestas comunitarias donde muchas visten de gala, como manda “el costumbre”, fechas en las que las bordadoras deben incrementar su producción.

³¹ Para mayor información sobre el origen del nombre de Ocumicho, revisar los textos de Reynoso (1983), Gouy-Gilbert (1987) y Padilla (2000).

Las máscaras

Actualmente podemos localizar artesanos mascareros en numerosos pueblos³², lo habitual es que encontremos uno o dos en cada comunidad que se dedican al oficio en los tiempos previos a las celebraciones de su comunidad o de la región; es entonces cuando tallan las máscaras para cubrir la demanda de la festividad, ese es el caso de Comachuén, Turícuaro, San Juan Nuevo, Cocucho, Patamban, Naranja, Acachuén, Huáncito, Zacán y Santa Fe de la Laguna (Garrido, 2002), localidades en las que el mercado regional se ha ampliado al turístico.

En Ocumicho debemos diferenciar las máscaras decorativas de las rituales. Las primeras surgen en los años noventa a partir del éxito obtenido por las piezas de barro, comparten su estilo decorativo y son elaboradas por los hombres, fundamentalmente de la familia de Mateo Víctor, estas tallas policromadas van dirigidas al mercado extra regional y combinan tallas de animales con máscaras de diablos.

Las máscaras rituales solamente las elabora Benjamín Campos, el mascarero del pueblo, que hace³³ las de “negrito” para las pastorelas de navidad o las de “Viejitos” para la Candelaria. Este artesano está especializado en el mercado interno y sus piezas son catalogadas como “de antigua”, “de más antes” un trabajo especialmente apreciado por las gentes del pueblo, quienes saben a quién recurrir para lucirse en uno de los momentos más álgidos de la fiesta: el de la danza.

La cerería

La otra rama artesanal a la que hacíamos mención es la cerería. Al respecto hay que apuntar que en el texto de West sólo se encuentra una referencia a este oficio: “En algunas poblaciones de la sierra (por ejemplo, Capacuaro) se crían abejas nativas en troncos colgados en la pared exterior de la casa. En noviembre y diciembre, de estas colmenas se obtienen tanto miel para endulzar los alimentos como cera para la confección de velas de uso ritual”. (Ibíd.:116).

³² Resulta significativo que el trabajo de West solamente haga referencia a la elaboración de máscaras en la comunidad de Tócuaro (Ibíd.:135), sobre todo si tenemos en cuenta el amplio número de danzas de la región que requieren de máscaras para su ejecución.

³³ Por su avanzada edad ya casi no trabaja.

Una vez más, al igual que en el caso de las máscaras, llama la atención la ausencia de alusiones a las velas, cirios y adornos de santos y calles con cera escamada, cuya presencia inunda los rituales purépechas actuales. En ambos casos parece probable que las omisiones de West se deban a un interés particular en los productos cuyo comercio era visible dejando de lado aquellos cuya comercialización no se evidenciaba.

En el caso de Ocumicho, en 1995 la cera escamada era trabajada solamente por un hombre, Natividad Quirós, ya fallecido, quien laboraba por encargo en distintas comunidades de la región.

En las fiestas purépechas, el adorno de las imágenes es parte de la ofrenda que se hace “para que el santo sienta bonito”. En la mayoría de las celebraciones el adorno se realiza con flores naturales que engalanan a las imágenes, pero en muchas fiestas patronales de la región y en la de Ocumicho en concreto, el adorno exige la cera escamada, técnica que se traduce en arcos de motivos florales, que a modo de encajes enmarcan las imágenes de la comunidad el 29 de junio en honor de san Pedro y san Pablo.

Con estos casos quiero hacer notar que las manufacturas de Ocumicho no se limitan a la alfarería que se comercializa, hay creadores y creadoras cuya función está muy imbricada en la vida comunitaria, especialistas que quedan fuera del panorama artesanal para las instituciones y visitantes.

“Las figuras de molde”

Así es como las alfareras de Ocumicho nombran a lo que West llamó juguetes: “figuras de molde”, distintas de las que llaman “artesanías”, dirigidas a un mercado extra regional.

Bajo la categoría de “figuras de molde” se incluye toda la producción de silbatos o “tecolotitos”, las “monas” o muñecas, las alcancías y en general el corpus de piezas que producen para los mercados regionales, de los que tenemos referencia desde los años cuarenta (West, 2013).

Al preguntar desde cuándo se trabaja el barro en Ocumicho, la respuesta es “desde siempre” y con estas voces imprecisas coincide la de Louisa Reynoso (1983) cuando establece el origen de este quehacer en “innumerables generaciones”; otros

autores apuntan hacia épocas concretas. Rubín de la Borbolla considera que estas piezas tienen su origen en la producción de silbatos prehispánicos como una tradición “ininterrumpida” (1974:153), aunque como hemos visto, no existe evidencia material que permita sostener dicha continuidad; para otros autores se trata de manufacturas de época colonial (Padilla, 1970, en Gouy-Gilbert 1987) o de la post Revolución (Gouy-Gilbert, Op. cit.) siendo esta última hipótesis la que parece encontrar eco en la historia oral de la comunidad, dato que en mi trabajo de campo no pude constatar.

West se refiere a estas figuras como “juguetes de barro” y la información que aporta, aunque escasa, permite revisar los cambios y continuidades experimentados en el oficio al tiempo que estimula la reflexión en torno a las razones de la permanencia de este quehacer a lo largo del tiempo.

“Otro tipo representativo de producción cerámica son las figurillas de barro que en su tiempo libre hacen las mujeres de Ocumicho. Huecos en su interior, estos juguetes diminutos en forma de caballos, ovejas, bueyes y gente, se elaboran con ayuda de moldes y cada una tiene un orificio que sirve como silbato. Después de la quema, se pintan y barnizan. Debido a la total carencia de agua en la población durante la estación de secas, esta actividad se lleva a cabo sólo en época de lluvias. Las figurillas de Ocumicho se encuentran en mercados de muchas partes del occidente de México y la *tierra caliente* de Guerrero y Michoacán”. (Ibíd.: 140)

Este es un párrafo que alude a la distribución del trabajo por género, la técnica de elaboración, el tipo de motivos representados, la función de las piezas, la temporalidad del oficio y su circulación.

Estas piezas de molde eran y son elaboradas exclusivamente por mujeres, mayoritariamente de bajos recursos. Al respecto es interesante la relación que establece Gouy-Gilbert (1987) entre posición económica y dedicación artesanal: los más ricos del pueblo no se dedican al trabajo del barro, los que tienen una posición intermedia hacen los “diablitos” y las familias más pobres las figuras de molde.

Esta relación se sigue dando y de hecho las familias transitan por ellas según sea su situación económica, por ejemplo, un mujer que hacía “diablitos”, al mejorar su economía puede abandonar el oficio; una artesana que vendía piezas a las instituciones y los turistas, al envejecer, enviudar, enfermar o perder los contactos con los compradores, bajan sus ingresos y retoma la elaboración de figuras de molde, como

maquiladora para otras artesanías o para venderlas directamente en los tianguis tradicionales.

West describe este trabajo como una ocupación de “su tiempo libre”, distribución de las labores que extiende a la organización general de la familia tarasca: “La familia tarasca se compone en promedio de seis miembros, pero la esposa a menudo dedica su tiempo libre a las manufacturas, con ayuda de los hijos mayores. Los jóvenes de más de 12 años de edad trabajan en los campos de cultivo o en la casa, en el negocio del padre”. (Ibíd.:128).

La pluma de West reproduce la visión androcéntrica de la comunidad; en Ocumicho el trabajo femenino es comprendido como un complemento a la economía familiar, sin embargo, cuando se motiva a una joven a aprender el oficio se le dice “enséñate a hacer figuras, así, si te dejas con tu esposo vas a tener con qué comprar alguna cosita”, es decir, se conoce la potencial independencia que provee el oficio, algo que se evidencia en las artesanías viudas, madres solteras o esposas de migrantes, cabezas de familia cuyo sustento depende en gran medida del trabajo artesanal.

La idea del trabajo en “el tiempo libre” sugiere también una mirada en la que la casa es el espacio de labores secundarias que complementan el trabajo principal, el que se hace fuera de casa, el que hace el hombre, de ahí que muchos oficios artesanales, incluso masculinos, se consideren un “complemento a la economía familiar”, porque se realizan dentro del hogar, “manufacturas domésticas” como las define West, que en muchos casos no tienen “un taller” como tal para su realización, ese es el caso de las bordadoras, de los talladores de las máscaras y de las alfareras de Ocumicho.

El “taller”, tanto para la elaboración de figuras de molde como de “los diablos”, consiste en una serie de herramientas y soportes que pueden trasladarse a cualquier espacio de la casa que tenga las condiciones de humedad y protección que el trabajo del barro requiere, es una especie de “taller móvil” y esto contribuye a la visión de actividad “secundaria”; sin embargo, sería más adecuado hablar de actividad “simultánea”, la facilidad de trasladar “el taller” y de estar en la casa le permite a la mujer compaginar la actividad artesanal con el cuidado de los niños, la atención de las visitas y de la olla en el fogón, hecho que también hacen explícito artesanías de otras latitudes “es más cómodo, no hay horarios y se puede vigilar a los hijos con mayor facilidad. O sea que

asumen tanto el trabajo doméstico como el trabajo artístico, con lo que las dobles jornadas de trabajo se dan en un mismo espacio”. (Bartra 1996: 82).

La técnica de elaboración de las piezas es similar a la descrita por West: piezas hechas con la ayuda de moldes, huecas en su interior, con un orificio que sirve como silbato y que son pintadas y barnizadas tras la quema, un resumen correcto de la manera de hacer que cambia solamente por la sustitución de materiales y la ampliación de formas.

Los moldes utilizados en Ocumicho provenían de distintas partes del país, los primero posiblemente comprados directamente en Tlaquepaque (Gouy-Gilbert, 1987: 22) aunque la revisión de piezas albergadas en colecciones de los setenta y ochenta muestran una variedad mayor de formas que las descritas por West, fundamentalmente toros, conejos, gatos, gallinas, hombres y mujeres a caballo, puercos, muñecas, que tal como relata Antonia Martínez, se sacaban a partir de las figuras de yeso que traía a vender una señora al pueblo, a las que añadieron moldes elaborados dentro de la misma comunidad (Ídem); algunos, como el de la muñeca con traje tradicional, es atribuido a Marcelino Vicente, hombre con una gran habilidad para el modelado a quien se le atribuye también el primer diablo que se hizo en el pueblo.

Las piezas efectivamente son huecas, pero el orificio del silbato es efectivo en las piezas “diminutas”, es decir, en aquellas, como los pajaritos “tecolotitos” en los que el cuerpo de la figura hace la veces de cámara de resonancia; en otras piezas más grandes lo que se suele hacer es incorporar a la figura un pequeño silbato independiente que queda oculto en el interior asomando solamente la boquilla.

La decoración de las piezas se hace de igual manera: tras la quema, pero los materiales utilizados sí han cambiado con el tiempo. Gouy-Gilbert (Ibíd.: 26) refiere un primer momento en que se empleaban pigmentos vegetales que posteriormente se sustituyeron en los años setenta por pinturas de aceite y en los ochenta por anilinas disueltas en agua y un barniz³⁴, que en otras fuentes se describe como una mezcla de japán y xilol (CASART, 1986: 34). Hoy en día los acabados de las figuras de molde son de dos tipos, unas, las menos, se pintan con pintura vinílica pero la mayoría se decoran

³⁴ Información que se confirma con el informe que Louisa Reynoso realizó al FONART tras el curso que implementó en el pueblo para superar la etapa de la pintura de aceite (Archivo Louisa Reynoso en el Centro de Documentación Daniel Rubín de la Borbolla).

con pintura de aceite para lograr un brillo que se incrementa con el uso de diamantina, todo ello para satisfacer el gusto regional por las figuras “brillosas” y alegres (Garrido, 2000).

Las piezas de las que habla West son juguetes, silbatos, que han sido hechos para los niños por innumerables generaciones (Reynoso, 1993), si bien estas figuras de molde tienen diversas funciones además de la de jugar, función que se define según el espacio por el que circulen.

Silbatos, alcancías y monas son los juguetes más habituales que se venden o intercambian por limas en el tianguis de Huáncito durante la celebración del día de muertos en la Cañada de los Once Pueblos, una región en la que las figuras de Ocumicho se incorporan a la ofrenda de los difuntos; vacas, toros, borregos y representaciones de san Lucas son las piezas que se venden en Zacán con motivo de la fiesta del citado santo, mismo que bendice las piezas que hombres y mujeres de la región llevan hasta el templo; silbatos, molcajetes, cazuelas y metates en miniatura se hacen o compran en el mismo Ocumicho para el juego de intercambio que los niños del pueblo representan durante la cuaresma; Estas piezas también son bienes que se intercambian por fruta en Ahuiran o por pan blanco y *jesi*³⁵ en Tarecuato; figuras que se intercambian por otros productos o se venden por dinero en Corupo, Paracho o en el tianguis semanal de Patamban, comunidad que desde el tiempo de West (Op. cit. 157), y hasta la fecha, reúne todos los jueves a los comerciantes de loza que compran al mayoreo³⁶ para su reventa en distintos mercados de la región y de otros estados.

Con todo, las figuras de molde tienen eficacias y funciones múltiples: constituyen el oficio de las mujeres monolingües y de las adultas mayores que se sienten cómodas en los circuitos de tianguis tradicionales; son ofrenda para los difuntos; bien que se intercambia mediante el trueque; juguete, regalo y adorno que escuchamos por las calles en la boca de los niños y vemos colgados de las vigas de las trojes o junto al televisor; figura votiva que una vez bendecida protege al ganado familiar desde el altar de la casa y modelo reducido de los bienes comerciados por los adultos (Araiza 2010), juego y aprendizaje. Son estas funciones y eficacias sociales y culturales las que han

³⁵ Un panal con larvas que son muy apreciadas entre los purépechas.

³⁶ En noviembre de 2013 la docena de silbatos “tecolotitos” se pagaba entre 20 y 25 pesos.

mantenido vigente un oficio que no parece requerir de concursos³⁷, ni marcas colectivas para pervivir.

En lo que a los “diablos de Ocumicho se refiere” la tesis abunda en el caso a partir de la estructura del capitulado previamente expuesto, un fenómeno artístico que ocurre entre el pueblo, las instituciones, las galerías internacionales, los mercados, “la necesidad”, la manos y la creatividad de unas mujeres que han reinventado su oficio, al que ellas llaman “su destino”, y que como el barro, también lo han modelado.



Figuras de molde de Ocumicho como ofrendas de difuntos en la comunidad de Huáncito (2 de Noviembre, 2014), ubicada en la Cañada de los Once Pueblos, uno de los puntos de venta regional de estas piezas donde se intercambian por fruta, principalmente limas.

³⁷ Aunque la Casa de las Artesanías introdujo en el concurso del 29 de junio de 2013 la categoría de “juguetería” con la intención de promover la producción de juguetes tradicionales y es común la participación de mujeres de Ocumicho en el Concurso del Juguete que se celebra anualmente en Paracho.



Los oficios de las mujeres: bordados y piezas de barro en el tianguis regional de Zacán, donde las ventas en el 2014 superaban los 3000 pesos diarios por puesto, con figuras que cuestan entre 10 y 50 pesos, lo que nos da una idea de volumen de ventas.



La bendición del ganado con figuras de vacas, toros, caballos o borregos de barro de Ocumicho. Cientos de piezas que esperan en los brazos de sus dueños a ser bendecidas por san Lucas el 18 de octubre en Zacán, 2014.

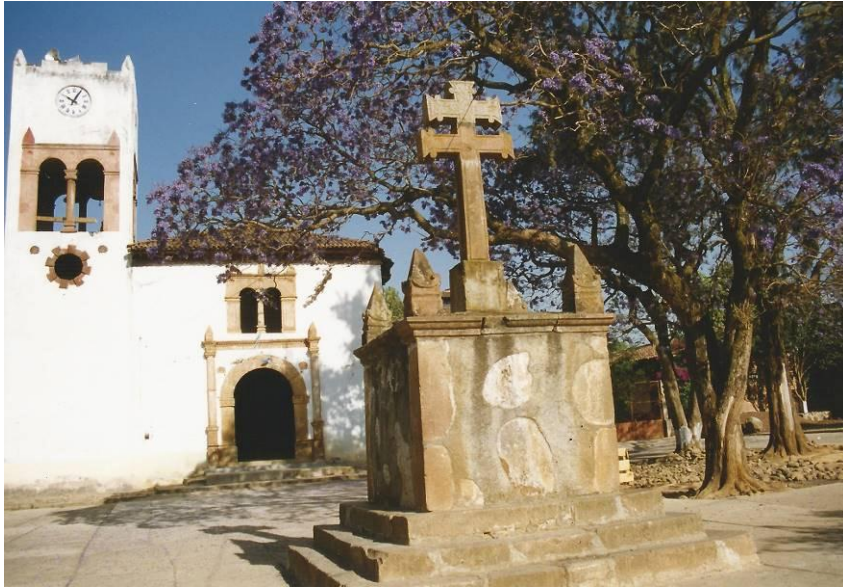


Eligiendo los recuerditos para los nietos en Zacán, 2014.



Los otros oficios (de izq a dcha. y de arriba abajo): Máscara de madera comercial; Tata Natividad Quirós trabajando en un adorno de cera escamada; máscara ritual de diablo; el trabajo en el campo.





La cruz atrial y el templo de nuestro señor san Pedro.



El *Iurixio*, capilla de la virgen en torno a la que se ubica el centro ceremonial más significativo de la comunidad.



Espacios remodelados anexos al *Iurixio*

Agentes y agencias

SECCIÓN I

1.- “Los diablos de Ocumicho”: un relato polifónico

Los “Diablitos de Ocumicho” son una clase de objetos reconocida en el mercado por su estilo y origen, obras que en la Ley de Fomento Artesanal del Estado de Michoacán de Ocampo se ordenan bajo la rama de alfarería policromada; además, es una marca colectiva registrada ante el Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial (IMPI) a través de la Casa de las Artesanías de Michoacán y el Gobierno del Estado.

Bajo esta categoría se agrupa toda la producción alfarera de una comunidad en la que no sólo se hacen diablos ni piezas de barro (supra).

En este capítulo expondré parte la vida social de estos objetos-mercancías (Appadurai, 1991), para ello explicaré la historia de este tipo de obras desde dos perspectivas: una interna, que surge de la voz de los creadores y de la comunidad, apartado en el que analizaré el mito de Marcelino Vicente; otra externa, que me lleva a analizar las dinámicas sociales de construcción de un mercado y un concepto: los “diablitos de Ocumicho”, que abordaré como tradición inventada (Hobsbawm, 2002).

1.1.- Marcelino Vicente Mulato: “el primerito que hizo un diablo”

Conozcamos la historia de Marcelino desde la voz de sus vecinos:

“Marcelino, pues, empezó trabajar esa, [relato de Paulina Nicolás] a hacer artesanía de barro haciendo esas figuritas de diablo, hacía animalitos, de diferentes cosas hacía [...] y salía con danza de Viejitos a bailar y la primera era él, Maringuía³⁸, vestía de muchacha, ponía una greña y una máscara, bien bonito que bailaba, ganaba a las muchachas; así le dicen, Maringuía, que va delante de la danza de Viejitos. Era joto³⁹, se juntaba con las muchachas platicaba, ‘¡ay, ay Dios!’, o cuando visitaba alguna parte hablaba así, como mujer, pero, este, él es que empezó a trabajar eso y empezó a enseñarles a otras gentes y ya empezaron a trabajar porque le pedían mucha mercancía. [...] también trabajaba costura, hacía huanengos, manteles, camisas, así, bien dibujados, todo trabajaba él, él si tenía mucho sentido”.⁴⁰

“Un hijo mío, [relato de Juan Pózar] de la edad de nueve años encontró una figura acompañado de otro muchacho ahí, en la orilla, esas figuras que ahora tanto hacen de diablos, entonces, las sacaron, aunque no supieron sacarlo todo sino la mitad; en unos cuantos días supo uno que se llamaba Marcelino Vicente fue y se la compró haciendo él lo que le faltaba, supo completarlo. Entonces empezó a llevarlas a vender, porque el comercio de esas figuras era en Huáncito

³⁸ Personaje travestido de la danza de los Viejitos.

³⁹ Palabra utilizada para designar a los hombres homosexuales en algunas regiones de México.

⁴⁰ Entrevista con Paulina Nicolás Vargas.

el día 1º de Noviembre y era el primerito que acaba ahí esas figuras y los otros se quedaban ahí”.

“Aquel Marcelino iba a ayudarme [relato de Natividad Quirós], que era solo y huérfano y me decía que me acompañaba a hacer composturas porque allí nos convidaban a comer. Allí iba a Cocucho a enseñar yo las pastorelas y allí iba a ayudarme y si hacía un arco⁴¹, allí iba a ayudarme, así andaba ese Marcelino aquí y allá. [...] En un repente me visitó como a las siete de la mañana, y así me dijo: ‘esto es lo que me paso: ¡ay!..., allá en el chino, -así le dicen, una barranca en el camino a Tangancícuaro-, ayer, como el sol entró allá en un lado así como oscureciéndose, un señor me salió, ahí me habló, me platicó, mírame bien, así estoy para que así me haces esas figuras’, y quien eres tú, le preguntó, que fijó entonces en los pies, en las patas pues, que así tenía como gallina un lado que un lado como becerro. Se presinó ahí y desapareció”.⁴²

“Murió por mala tomada, [relato de Heliodoro Felipe] estaban tomando cuando un señor que trabajaba en la resina también estaba tomando, estaban alegando yo creo, y lo balacearon [...] Marcelino era muy inteligente, muy bueno para trabajar y está reconocido ese hombre, todavía vienen preguntando aunque está muerto”.



Supuesto retrato de Marcelino Vicente, la única que he localizado (Excelsior, 29 enero, 1980) pero todo indica que se trata de un error. Al preguntar en el pueblo identifican a la persona de la fotografía como Don Benjamín Campos, mascarero y tallador de la comunidad.

⁴¹ Se refiere a los arcos realizados con la técnica de la cera escamada dedicados como adorno para los santos patrones de Ocumicho y comunidades aledañas en los que Natividad Quirós era especialista, un saber al que sumaba el de escribir y enseñar las pastorelas, teatro ritual de origen colonial.

⁴² Comunicación personal de Natividad Quirós, 1995.

En estas versiones se explica porqué Marcelino empezó a hacer diablos y a ellas se suma otra que ubica su inspiración en la danza de pastorela⁴³.

Marcelino Vicente Mulato fue vecino de Ocumicho, muchos lo conocieron, convivieron, trabajaron y aprendieron de él, además, Marcelino fue el primero en vender diablos a instituciones encargadas de la promoción y desarrollo artesanal, así lo atestigua un expediente del actual FONART referenciado por Luisa Reynoso en su texto de 1983⁴⁴. Sus moldes se siguen utilizando en la comunidad y sus piezas reposan en museos del estado de Michoacán como el de Artes e Industrias Populares del INAH en Pátzcuaro⁴⁵. No se tiene razón de su fecha de nacimiento pero sí de la de su defunción, el 22 de octubre de 1968 y hasta el día de hoy se cuenta su vida y se puede rastrear en textos académicos o de divulgación (Reynoso, 1983; Pascual, 1985; Gouy-Gilbert, 1987; Iturbe, 1989; García, 1990; Arriaga, 1991; Luft, 1994; Garrido, 2000; Bartra, 2005⁴⁶).

La historia de Marcelino se cuenta a quien pregunta y a través de ella se explica la presencia de la imagen del diablo en la producción alfarera.

El relato articula diversos fragmentos de su vida que podrían dividirse en dos tipos: los de su existencia como hombre y artista y los hitos que lo acercaron al personaje del diablo.

En todas las versiones se enfatizan varios hechos: su condición de huérfano y homosexual; su creatividad, su habilidad artística y su contacto con el diablo mismo en persona o través de una representación antigua, en palabras de Gouy-Gilbert:

“[...] si nos atenemos a la definición simple y general del mito que crea una historia verdadera, contada, que no tiene creador sino recitadores, entonces la historia de Marcelino, aun si es reciente, efectivamente pertenece al campo del mito. Por una parte funciona como tal porque tiene numerosas variantes que permiten que cada narrador pueda intervenir en su perpetuación; por otra parte, una gran cantidad de hechos y circunstancias de la vida de Marcelino han sido olvidadas (como por ejemplos la identidad de sus parientes o de las familias que lo criaron), lo cual lo convierte en héroe”. (1987:23).

⁴³ Teatro ritual en que se representa la oposición del bien frente al mal en el nacimiento del niño Dios (Jesucristo) en el que aparecen diablos burlones y juguetones que fastidian a los asistentes con sus travesuras y despiertan la risa de todos.

⁴⁴ Expediente I-FA-50 Marcelino Vicente Mulato, Ocumicho, Mich. “Juguetería de Barro” Oficina de Artesanías en Michoacán, Mpio. de Tangancicuaro. Banco Nacional de Fomento Cooperativo. Archivo Muerto de FONART, Morelia, Mich. (en Reynoso, 1983).

⁴⁵ En el 2009, con la nueva museografía de este espacio, se propuso cambiar el nombre por el de Museo de Artes y Oficios, el cambio de nombre está en proceso.

⁴⁶ Si bien Eli Bartra apunta la posibilidad de que las mujeres de Ocumicho “siempre habían hecho diablos y que no es verdad que Vicente les enseñó” (2005: 86).

Efectivamente son varios los autores que interpretan la historia de Marcelino como un relato mítico (García, Op.cit.; Gouy-Gilbert, Op.cit., Iturbe Op.cit.; Garrido, Op.cit.), entre ellos destaca el planteamiento de García Canclini, quien lo entiende como mito fundacional y el de Gouy-Gilbert, la única que realiza un análisis del mito desglosándolo en mitemas que le lleva a abordarlo como un mito organizador.

Desde mi punto de vista considero que la historia de Marcelino Vicente podría incluirse en la categoría de “mito-historia”, en el sentido planteado por Manuel Gutiérrez Estévez, como un género amerindio en el que “las dicotomías excluyentes, a la manera mediterránea, pueden esquivarse a la hora de hablar de las relaciones entre mito e historia” (2001a: 346), planteamiento que se apoya en el dualismo complementario de la sociedad mesoamericana como rasgo característico de la misma.

Si pensamos contextualmente en las funciones del mito-historia de Marcelino Vicente podemos encontrar una eficacia diversa: el mito se usa y sirve fundamentalmente para contar a otros la historia de los diablos, pero en ese “contar” el mito parece funcionar de diversas maneras tanto para el relator (es) como para el oyente, eficacias que permiten interpretarlo como mito fundacional y organizador pero también como estrategia comunicativa en la interlocución con agentes ajenos a la comunidad.

- El mito fundacional

La versión de García Canclini del mito fundacional (1990), si bien no es argumentada por el autor, adquiere sentido en la medida que ubica en la memoria colectiva el cambio que experimentaron las artesanías y el pueblo entero al incorporar la figura del diablo en su artesanía. Este fue un giro importante que colocó a Ocumicho en el mapa de México y el mundo para las instituciones, los antropólogos, compradores y turistas. Los “diablos” son un parteaguas en la historia de la comunidad y el mito ubica cuándo y quién generó este cambio. Fue Marcelino Vicente, alrededor de los años sesenta del siglo pasado, una fecha que cada relator establece con respecto a su edad “cuando yo tenía como ocho años”, contaba Rutilia Martínez.

- El mito organizador

En la versión de Gouy-Gilbert, el mito ordena y “funciona como matriz para la comunidad de artesanos, quienes ven en ella la explicación racional de su actividad actual” (Gilbert, Op.cit.:23). En esta matriz, tal como lo analiza la autora, se explica que Marcelino aprendiera el oficio por su cualidad de huérfano que le llevaba a convivir con distintas familias; su condición de homosexual, comprobada por prácticas como el gusto

de representar al personaje travestido de la danza de Viejitos, el echar tortillas y bordar, quehaceres de la mujer, justifica que realizara una actividad eminentemente femenina como el trabajo del barro.

Y a estos elementos del mito que destaca la autora yo añadiría otros dos que ayudan a justificar el éxito de Marcelino: su habilidad artística y su vínculo con el diablo.

En el mito-historia se remarca que Marcelino “tenía mucho sentido” -palabra, “el sentido” que se utiliza para referirse a la capacidad de representar lo imaginado- era muy hábil, convivió y aprendió con los distintos especialistas de la comunidad, tanto con mujeres bordadoras y alfareras como con el maestro de pastorelas y artesano Natividad Quirós y con el mascarero del pueblo, de tal forma que Marcelino llegó a practicar la mayoría de los quehaceres estéticos de la comunidad: sabía bordar, hacer arcos de cera escamada, bailar, hacer máscaras y modelar el barro.

Era capaz de representar cualquier cosa “bien dibujadito”, podía representar cualquier forma y a cualquier persona “como si te veía a ti y así lo iba a hacer, [contaba Antonia Martínez] él trabajaba bonito, con cuidado pintaba las figuras y hacía monitos, figuras de muchacha y bien bonitos que ponía pelos chinos [rizados] y por aquí [por la espalda], y ponía pulseras y relojes y pintaba ya y bonito que quedaban, como vivos se veían [...] se hacen ahora bonitos pero a mí se me hace que no se igualan pues”.

Esta maestría lo ubica dentro del grupo como un ser distinto, además de por ser huérfano y homosexual, por tener una cualidad particular: su habilidad y creatividad que lo llevaron a generar una idea que trasciende al colectivo. Salvando las distancias conceptuales, Marcelino comparte rasgos con la idea del artista y el genio occidental, “como un personaje especial, distinto, diferente a los demás seres humanos” (Jiménez, 2002: 116) cuyo don innato le da la posibilidad de “crear”.

Un segundo rasgo destacado en el mito-historia de Marcelino Vicente Mulato es el vínculo con el diablo, ya fuera por comunicación directa (se encontró con el diablo en persona) o por reproducir una figura ancestral encontrada en la tierra, como se encuentran los “ídolos”, figuras prehispánicas que colgadas en las casas ayudan a la buena fortuna.

En los dos casos, Marcelino y su obra adquieren relación con el diablo, no hace un pacto con él, pero la presencia de este personaje parece ubicar parte del mito junto a otros como el de Pitasio, señor de Ocumicho que algunos conocieron y del que todos escucharon hablar: Pitasio era muy rico, tenía muchas reses y son varios los que lo

vieron cómo cada noche salía de su casa caminando y de repente desaparecía, sólo se veía un toro negro y grande que se metía en una cueva.

La riqueza de Pitasio vino dada por su pacto con el diablo, un ser sobrenatural que además cobra su deuda con muerte o enfermedad repentina y recordemos que Marcelino muere joven, al poco tiempo de iniciar el trabajo de los diablos.

La relación diablo-riqueza o éxito no es exclusiva de la comunidad, se encuentra presente en diversos mitos purépechas en los que el dinero se obtiene sin necesidad del pacto, por un hecho casual que pone en relación al hombre con el diablo (Molina et. al.; 1994), sin embargo, hay comunidades en las que encontramos mitos cuyas coincidencias con el de Marcelino llevan a pensar en un cuerpo mítico regional. Tal es el caso de Acachuén, en la Cañada de los Once Pueblos, donde se cuenta el relato del señor Rafael Mora, mascarero de la comunidad que hacía máscaras de diablos. La historia versa de la siguiente manera: El señor Rafael iba por el cerro con su burro, se pararon en el río a descansar y el burro al bajar la cabeza vio un reflejo en el agua que lo espantó y salió corriendo, el señor Rafael se fijó y al otro lado del río pudo ver un hombre con la cara muy fea que le dijo lo siguiente: “fíjate para que me hagas bien, como soy, haz uno como mi rostro para que ganes más” y desapareció. El señor alcanzó a recordar cómo era la cara que vio e hizo una máscara, la vendió por mucho dinero pero fue la única que alcanzó a hacer porque pronto se murió, antes de morir le enseñó al señor Gregorio Trinidad Mora, quien es huérfano, a hacer las máscaras de diablo y distintos personajes que ahora vende para las danzas de la Cañada.

Las coincidencias de esta historia con el mito de Marcelino son muchas: el diablo se le aparece a quien lo representa como modelo real, inspirado en él crea formas que le hacen ganar dinero pero al poco tiempo muere.

Considero que el nódulo central del mito es la explicación de la obtención de riqueza a través del pacto-relación con el diablo común en la tradición católica que podemos rastrear en distintas latitudes. Por ejemplo, en el trabajo realizado por Barale y Nader (1998) en Tucumán, se analizan las relaciones entre el demonio, la riqueza y el poder a través de mitos que develan una estrecha similitud con el de Pitasio o Marcelino. En el texto de Barale el diablo aparece en el mundo de los humanos con formas similares a las de Ocumicho: como toro, serpiente, como un hombre grandote y bien ataviado, con torso de hombre y patas de macho cabrío o como perro negro. Pero más allá de las similitudes en las imágenes, destaca que en ambos lugares la riqueza es sancionada como algo negativo, como un “síntoma de desmesura y desequilibrio

pecaminoso” y es el mito el que “surge para esclarecer y hacer comprender situaciones de riqueza excesiva” (Barale, 1998: 117).

En el mito de Marcelino Vicente se cuenta que él terminaba de vender sus figuras antes que nadie, que todo lo que hacía se vendía, que le iba tan bien que tenía que invitar a las mujeres del pueblo a que le ayudaran a completar los pedidos y en lo más alto de su éxito muere violentamente por “la borrachera” conducta que también induce el diablo. Con lo dicho, considero que el mito organiza también el repentino éxito de Marcelino, que se equilibra con una muerte temprana inducida por su relación con el diablo, personaje que incluso posó para él diciéndole: “mírame bien, así estoy para que así me haces esas figuras”.

- El mito exotizante

Además de las mencionadas, hay otra función del mito que asoma cuando escuchamos afirmaciones como la que sigue: “Marcelino Vicente... se cuenta la historia para vender mejor, como un admiración”⁴⁷ “Eso de Marcelino es puro cuento, no andes creyendo”⁴⁸ referencias ambas a la parte de la historia en que Marcelino se encuentra con el diablo.

En mi primera temporada de campo, en 1995, al comentar que mi trabajo de investigación era sobre las figuras de barro, la historia de Marcelino Vicente fue lo primero que me contaron sin yo tener que preguntar. En diversas entrevistas sondeé el tema para recopilar distintas versiones, pero llegó un momento en que dejé de preguntar por Marcelino, aquel era un rubro que consideraba sobradamente cubierto.

Después de tres temporadas de campo intensas -en 1995, 1997 y 1998- volví a Ocumicho y pregunté de nuevo por Marcelino y su historia, en todos los casos se repetía la parte referida a su vida, habilidades y muerte pero encontré cambios en el pasaje del mito que cuenta el encuentro con el diablo. En esta ocasión fueron varias las personas que aludieron a ese pasaje como una estrategia empleada por el mismo Marcelino⁴⁹ para generar “admiración”.

Lo que me resultó interesante no era el hecho de que las personas creyeran o no que Marcelino se encontró con el diablo, sino el que artesanas y familiares de artesanas interpretaran la historia de Marcelino como estrategia en la interlocución con los “americanos”, categoría en la que entramos todos los fuereños, estrategia que es

⁴⁷ Entrevista con Pedro Elías.

⁴⁸ Entrevista con Rutilia Martínez.

⁴⁹ Marcelino no hablaba español y se comunicaba con el apoyo de Teodoro Martínez como traductor.

utilizada para satisfacer nuestra necesidad de conocer o confirmar esta historia que carga a las figuras de Ocumicho de un valor agregado importante para el público occidental: la exotividad.

Además, el mito de Marcelino Vicente trascendió la oralidad, está escrito y puede ser leído por el público en libros, folletos, periódicos o páginas web. En este punto se vuelve especialmente pertinente la propuesta de Gutiérrez (Op.cit.) de desplazar nuestra atención e interés respecto de los mitos de significado hipotético del texto al uso del mismo, analizando no sólo el material lingüístico sino también las acciones y las relaciones que se dan en la situación narrativa como parte de la vida social en la que habitan los mitos.

El mito de Marcelino, como todos los mitos escritos por antropólogos se cuentan a los “otros”, y tal como afirma Manuel Gutiérrez son transformados en narraciones “mediante dos operaciones sucesivas: nuestras preguntas y nuestra escritura” (Ibíd.:357). Nosotros hemos escrito e interpretado como mito la historia de Marcelino Vicente, y lo hemos introducido en la tradición de los “diablitos de Ocumicho” legitimando su función exotizante, es decir, somos un agente más en la construcción de esta tradición.

¿Qué procesos se desencadenaron para que el cambio introducido por Marcelino Vicente se colectivizara?

Marcelino muere en 1968 y quien toma el testigo de su legado fue Teodoro Martínez, el hombre que lo acompañaba como traductor. Lo que hereda Teodoro de Marcelino son principalmente sus contactos institucionales a partir de los cuales empieza a recibir pedidos de mercancía que surte con el trabajo de las mujeres de la familia.

Teodoro Martínez, a propuesta del FONART, conforma un grupo de artesanas del que se convierte en presidente, gestándose así el primer grupo de la comunidad. Algunas de estas mujeres ya habían aprendido con Marcelino a trabajar las nuevas figuras y otras se formaron con Teodoro y su familia, es así como se colectivizó lo que en principio era un estilo individual.

Más allá del mito, la historia de Marcelino Vicente pone a discusión la idea del origen colectivo de las tradiciones y pone nombre al iniciador de un cambio al interior de una comunidad que con la injerencia institucional y los procesos de circulación de las obras, se colectivizó y transformó en tradición.

1.2.- La invención de una tradición.

¿Cuál fue el proceso por el que un hacer individual se colectivizó y transformó en tradición?

El auge en los sesenta de las obras de Marcelino Vicente coincide con la aparición de una institución, BANFOCO –Banco Nacional de Fomento Cooperativo- creado en 1961 e instalado en Morelia en 1962, el cruce de fechas no es casual, esta institución y posteriormente el FONART -a partir de 1974- son los actores políticos que articularon la circulación de las obras de Ocumicho, proceso en el que se gesta el concepto de la tradición y la demanda de “los diablitos de Ocumicho”.

BANFOCO organiza la primera feria artesanal del estado en Pátzcuaro en 1963 y es ahí donde Marcelino llama la atención de los organizadores, quienes ese mismo año lo invitan a participar en la Feria del Hogar de la Ciudad de México y en la Feria Mundial de la Artesanía en Nueva York al año siguiente (Gouy-Gilbert, 1987), hechos que indican la voluntad institucional de promover las nuevas ideas y obras de Marcelino y su apuesta por un cambio en la alfarería artesanal de Ocumicho.

¿Cuál fue el alcance de la injerencia institucional? En 1995, en mi primera estancia de trabajo de campo, entrevisté a Louisa Reynoso, autora del libro titulado Ocumicho (1993) y una de las actrices principales en el proceso de apoyo institucional de “los diablitos” desde el FONART, institución en la que trabajaba. Cuando le hablé del propósito de mi tesis -en aquel entonces centrado en el estudio simbólico de las piezas- escribió unas palabras en una tarjeta: “Pancho⁵⁰, ábrele los ojos a esta niña ingenua”, después me explicó el papel que el FONART había tenido en la gestación de lo que conocemos de Ocumicho: “se hacen sirenas porque el FONART hizo un concurso del mar y uno de soles y lunas...” Reynoso me contó que hubo un momento en que FONART, con el propósito de que se mantuviera la vocación, compraba cualquier cosa que se hiciera en Ocumicho “hacían un churro pintado y se compraba”, es entonces cuando ella acude a la comunidad como asesora a trabajar con las mujeres y entre otras cosas les recomienda tomar como referencia creativa sus fiestas y su vida diaria, ampliando así las temáticas a representar.

La síntesis de esa entrevista era que los temas y motivos representados en Ocumicho, surgieron a partir de los concursos temáticos del FONART y de las recomendaciones de sus asesores técnicos, prácticas generadas con la finalidad de

⁵⁰ La nota se dirigía a Francisco Mendoza, encargado de la delegación de FONART en Michoacán en aquel tiempo.

motivar la imaginación y ampliar el corpus temático de la comunidad, una política institucional que desde principios de los años sesenta era aplicada por el BANFOCO (antecedente del FONART) a otras regiones artesanales, tal como lo refiere Stromberg (1976: 160) para el caso del papel amate de Xalitla en el estado de Guerrero.

Este tipo de acciones se insertan en los propósitos de la institución que se develan en la cláusula tercera del contrato de creación del Fondo para el Fomento de las Artesanías que manejaba en fideicomiso el BANFOCO (en Novelo, 1976:61): “[...]financiar la promoción de nuevos mercados dentro y fuera del país y el establecimiento de salones de exposición y expendios de venta [...]; proporcionar asistencia técnica y administrativa [...]; mejorar los procesos de producción para elevar la calidad de los productos y reducir sus costos e impartirles asistencia artística para combatir la degeneración de los productos y mantener sus peculiaridades estéticas”.

Las acciones del fideicomiso relatadas por Novelo (1976) explican de qué manera, bajo el propósito de ampliar los mercados artesanales y mejorar las condiciones de vida de los artesanos, se modulaba la producción a través de asesorías que en muchos casos se orientaban a cambiar el tipo de objetos que los artesanos creaban, de tal forma que BANFOCO primero y después FONART se convierten en los creadores de lo que llamaban arte popular.

Es en esta política en la que se inserta tanto la asesoría que recibieron las mujeres de Ocumicho como los concursos temáticos, líneas de acción cuya estrategia era la desviación calculada de la ruta de los objetos (en el sentido de Appadurai, 1991).

¿A qué me refiero? En Ocumicho se hacían silbatos, alcancías y juguetes, piezas de bajo costo, de circulación y mercado limitados al ámbito regional. Marcelino Vicente genera un cambio en sus obras cuyo potencial en el mercado externo es comprendido y promovido por las instituciones, diseñando un cambio de ruta de las piezas de barro hacia la conquista de nuevos públicos.

Lo que parece estar gestándose es la construcción de una nueva demanda, un arte para turistas, “nuevas formas de arte inventadas con propósitos comerciales” entre los que Graburn incluye la alfarería de Ocumicho (1976:117).

Esta tendencia resulta coherente con los objetivos del fideicomiso, ya que al tiempo que logra ampliar la comercialización de los objetos desea “mantener la identidad del auténtico arte popular” propósito que parecería cumplirse en manos de Marcelino al incorporar una figura, el diablo, que al público le remite a lo exótico-

ancestral y por ende lo tradicional. Nace así un nuevo “arte tradicional” (Gouy-Gilbert, 1985).

Este hecho, fue señalado por Gilbert cuando escribió “el diablo y los animales legendarios que lo acompañan dan sentido a la cerámica, haciendo de ella una cerámica tradicional (pues evoca una mitología indígena como la percibe el mundo occidental) por una parte, y por otra crea un “arte popular” gracias a la intervención de FONART” (Gouy-Gilbert, 1987: 32).

Es este proceso el que interpreto como la invención de la tradición de los “diablitos de Ocumicho”, invención que, desde mi punto de vista, se genera antes de la intervención de FONART, desde la desviación calculada de la ruta de los Ocumichos iniciada por BANFOCO y que es adoptada por las mismas creadoras tanto en sus obras como en su discurso.

Al abordar esta argumentación, tomo como referencia el concepto de Hobsbawm⁵¹ de “la tradición inventada” entendida como “un grupo de prácticas, normalmente gobernadas por reglas aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado [...] la peculiaridad de las ‘tradiciones inventadas’ es que su continuidad con éste es en gran parte ficticia” (Hobsbawm, 2002: 8).

Los actores principales de la invención de esta tradición fueron las instituciones encargadas de la promoción, difusión y preservación artesanal del país, pero sus propósitos se enraízan en el nacionalismo mexicano del S. XX cuando la nación requiere encontrar signos de identidad propios tras la Revolución, es entonces cuando se reivindica lo popular como la raíz de la nación, con especial énfasis en las obras prehispánicas y las de sus herederos, los indígenas contemporáneos. Este hecho, analizado y apuntado por múltiples autores (Azuela, 2005; Turok, 2001; Martínez, 1988; Novelo, 1993, 1976; Mejía 2004; Rubín, 1974; García 2002; Atl, 1921; Álvarez, 1982; Pérez, 1994) es la base en la que encuentran sustento las políticas públicas mexicanas a las que he hecho referencia.

A partir de entonces la producción estética de los pueblos indígenas, llamada arte popular o artesanía, se modula como símbolo de la nación mexicana y es ese el

⁵¹ Si bien Hobsbawm refiere tradiciones inventadas en el ámbito occidental que operan dentro de la misma cultura, para nosotros la tradición es inventada por parte de las instituciones de la cultura hegemónica y dicha invención es apropiada por Ocumicho como estrategia de interlocución con los otros.

estatus que adquieren las obras de Ocumicho cuando son seleccionadas como arte popular por el BANFOCO y FONART.

¿Qué implicaciones tiene dicha selección? Ser considerado arte popular supone formar parte de la lista de símbolos de lo nacional y en consecuencia exige a sus creadores una práctica a través de la que se represente lo propio, la tradición. Sin normas explicitadas, lo cierto es que FONART, como ya se apuntó, moduló en muchas comunidades los objetos artesanales, entre ellas Ocumicho, donde se implantó la idea de representar sirenas, soles, lunes, calacas o la vida cotidiana, fiestas y tradiciones. Algo similar devino de la sugerencia dada a los artesanos de papel amate de Guerrero, quienes incorporaron a sus temáticas las escenas de vida cotidiana bajo el compromiso de BANFOCO de adquirir toda la producción de ese tipo que hicieran (Stromberg, 1976).

En ambos ejemplos se hace visible lo que Gell (1998) nombró como la “agencia del mecenas o patrón”, que incide en los actos creativos y la toma de decisiones del artista, papel que para Ocumicho desempeñaban las instituciones del estado.

No existían ni existen normas explícitas que determinen las prácticas de las artistas, pero sí normas implícitas que se hacen presentes hasta la fecha en el intercambio comercial con las instituciones o en actos simbólicos como los concursos – que abordaremos posteriormente- en los que las artistas comprenden las tendencias del gusto institucional del momento y de los críticos de su arte, los especialistas que fungen como jurados.

Ahora bien, Hobsbawm (Op.cit.) afirma que las tradiciones tienen como objetivo y característica la invariabilidad de prácticas que provienen de un pasado real o inventado al cual se refieren, siendo así, y dado que en Ocumicho la innovación temática es una constante ¿podemos realmente hablar de tradición?

Al interior de la comunidad, las mujeres artistas se refieren a su trabajo como su “destino”, lo que viene dado, y a la forma de realizarlo, la técnica, como “el costumbre” aquello compartido que se hace de la misma manera “desde que yo me acuerdo” (Garrido, 2007: 133). El oficio se comprende como un “saber-hacer” recibido que encaja más en el concepto de “la costumbre” de Hobsbawm:

“[...] tiene [en las sociedades tradicionales] la función doble de motor y engranaje. No descarta la innovación y el cambio en un momento determinado, a pesar de que evidentemente el requisito de que parezca compatible con lo precedente o incluso idéntico a éste le impone limitaciones sustanciales, Lo que

aporta es proporcionar a cualquier cambio deseado (o resistencia a la innovación) la sanción de lo precedente, de la continuidad social”. (2002:8).

En Ocumicho hay saberes que conforman “el costumbre”, por ejemplo, las fiestas, las danzas, la gastronomía, el trabajo de la cera, los bordados y el saber hacer técnico de la alfarería policromada. Lo son porque están inmersos en la vida de la colectividad, sin embargo, las figuras de barro que llamamos “diablitos” o “changos” como se les nombra en la comunidad, están en proceso de convertirse en costumbre, pero aún no lo son. El por qué de los “changos” amerita una explicación, mientras que otros aspectos de la vida, como la técnica con la que se hacen los diablos, no la requiere, basta con decir “así se hace desde que yo me acuerdo” “así es el costumbre”.

En el nivel extracomunitario la tradición se construye estableciendo vínculos con el pasado, al promover un discurso visual en el que lo exótico, mágico y ancestral era y es reconocido por el público en la representación de lo propio, es decir, la vida de un “otro” indio, y de un personaje, el diablo, que se hace presente en las piezas de barro y en el discurso de sus autoras.

Es así como se crea un concepto, el de los “diablitos de Ocumicho” que funciona dentro y fuera de la comunidad, concepto recientemente formalizado con el registro de la marca colectiva “Diablitos de Ocumicho. Región de origen” que “Certifica la autenticidad y calidad de las figuras de barro policromado; preserva y rescata la producción alfarera de esta comunidad y las técnicas empleadas para su elaboración, atendiendo a su calidad, representatividad, tradición, valor cultural, intencionalidad simbólica y diseño”⁵². Es decir, la tradición ahora ya está formalmente establecida y legalmente normada.

Hasta aquí el relato en el que observamos el proceso de interacción de las acciones institucionales y la lectura que las artistas dieron a las mismas, una historia en la que el oficio de una comunidad fue calculadamente desviado de su ruta en pro de la construcción social de una nueva demanda, la de los objetos auténticos y singulares que combinan el gusto occidental por las cosas del pasado y de los otros (Spooner, 1991; Kopytoff, 1991).

Estas dinámicas ilustran la agencia de un hombre: Marcelino Vicente Mulato en el “destino de las artistas de un pueblo”, la de las instituciones en las creaciones de

⁵² Folleto de difusión de la “Marca Colectiva Diablitos de Ocumicho. Región de Origen”, emitido por Casa de Artesanías de Michoacán, Secretaría de Desarrollo Económico y Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo (sin año).

Ocumicho y la capacidad de las artistas para apropiarse de los procesos dados y abrir la puerta de una creatividad que bajo sus propia agentividad crece exponencialmente.

2.- Las artistas y su “destino”



Paulina Nicolás Vargas en su casa-taller haciendo juguetitos para el *mayépití*. Artista, cantante y curandera, su obra forma parte de catálogos de exposiciones internacionales, ahora, con sesenta y ocho años, vende sus piezas a veinte pesos⁵³ la docena en un tianguis regional.

Bajo este epígrafe la atención se centra en las creadoras y el “saber hacer” (Chamoux, 1992) que las especializa: un oficio al que ellas denominan “destino”.

Quién crea las obras, cómo y por qué, son los tres ejes que motivan este apartado en el que se pretende caracterizar a las artistas e identificar las formas y motivaciones del aprendizaje; los factores que llevan a una mujer a dedicarse al oficio; las formas de organización del trabajo; el empoderamiento que han experimentado muchas de ellas así como los costos y beneficios de dicho proceso, todo ello en un contexto en el que la mujer experimenta la exclusión de género al interior de la comunidad y por clase y etnia fuera de ésta (Méndez, 1995). El propósito de este apartado es acercarnos a las artistas y a sus múltiples realidades a partir de los relatos en primera persona de algunas de ellas, así como entender el conjunto de saberes y destrezas que deben aunarse en una persona para ser artista, requisito y condición básica de su agencia artística, un “destino” que al comprenderlo como oficio ha supuesto, para muchas de ellas, la posibilidad de modelarlo tal como hacen con el barro, todo ello en

⁵³ 1.20 Euros.

un contexto en el que la pobreza material y la violencia son realidades que difícilmente se remontan con la admiración que genera su arte (Novelo, 2013).

El trabajo del barro es realizado mayormente por mujeres, como la mayoría de los oficios creativos del pueblo, que a excepción de las máscaras y talla en madera, son femeninos⁵⁴; los adornos ceremoniales de cera escamada⁵⁵ para los santos y vírgenes del pueblo y comunidades cercanas; los delantales y blusas bordadas con flores de vivos colores que caracterizan la indumentaria tradicional de las mujeres del pueblo, capas de danzantes y de santos bordados con “aguja maravillosa” y piezas bordadas en punto de cruz son una ocupación constante que unas llaman entretenimientos y otras conciben como dedicación; y por supuesto el trabajo del barro policromado, oficio considerado de pobres y sucio, con el que “siempre traes las manos así del lodo o de la pintura”, del que viven muchas familias y cuyo éxito ha hecho que los hombres se integren a esta actividad, antes exclusivamente femenina y ahora familiar⁵⁶.

Todos estos saberes, sin excepción, están vinculados con la vida ritual comunitaria o regional: la cera escamada para adornar las imágenes; juguetes para ofrendar a los muertos en la Cañada y toros para bendecir al ganado; bordados para capas de moros, santos y para la indumentaria femenina que les imprime identidad ante el resto de comunidades y de la nación.

En lo que a la alfarería se refiere conviven al menos dos tipos de piezas y varias modalidades del oficio⁵⁷. Por un lado encontramos juguetes, de molde, y por el otro los “monos”, hechos con la “pura mano y el sentido” a los que también se llama “artesanía”.

El éxito obtenido por los “diablitos” ha posicionado a las creadoras de estos objetos en el terreno de la artesanía, el arte popular, arte primitivo, souvenir o arte a secas según sea el público con el que interactúen autoras y obras, escenarios en los que las piezas se sitúan por encima de sus creadoras. ¿A qué me refiero? Tal como afirmara Novelo, las obras heredan la percepción que el público tiene de sus creadores, en este caso mujeres indígenas y pobres, un imaginario colectivo modelado por la historia y en

⁵⁴ La música y la enseñanza de danzas son desarrollados por hombres.

⁵⁵ Oficio de hombres y mujeres, ahora prácticamente en manos de mujeres. La cerería escamada consiste en vaciar una mezcla líquida de cera y parafina en moldes de yeso de los que se obtienen formas que se adhieren como decoración a un cuerpo central.

⁵⁶ El éxito de la producción de barro fue tal, que algunos hombres adaptaron el estilo de las obras a soportes de madera generando un nuevo tipo de productos trabajados a partir de la transformación de una materia prima eminentemente masculina, como la madera, pero con un estilo que remite a las obras de barro y que se adhiere a su mercado.

⁵⁷ Barro moldeado o modelado, quemado a baja temperatura en horno de leña y pintado con pintura vinílica de colores o pintura de aceite.

el que los indígenas del país se conciben como ciudadanos de segunda, cuyas obras también lo son (Novelo, 2002); paradójicamente, a la par de esta posición subalterna de las creadoras y sus obras, existen nichos de mercado en el coleccionismo del arte étnico, feminista o solidario para los que la exclusión es un valor; por otro lado, existen espacios como el Museo de Arte Popular de la ciudad de México o galerías de arte nacionales e internacionales, en las que las creadoras desaparecen, no constan, aunque en algunas cédulas se anote su nombre y es en esos contextos en los que las obras se admiran como arte.

Conocer a algunas de las artista, su vida, sus motivaciones para crear y su concepción del oficio, es parte de lo que nos ocupará a continuación.

2.1.- Relatos en primera persona

La antropología y la crítica feminista del arte (Méndez, 1995; Bartra, 1994, 2000, 2003, 2004, 2005; Cordero 2007; Nochlin, 2007) remarcen la estrecha relación entre poder e invisibilización del arte realizado por mujeres en nuestras sociedades, eminentemente patriarcales. A lo anterior se suma el caso del arte hecho por indígenas que de cierta forma es feminizado en la medida que los artistas son igualmente invisibilizados a menos que sean “descubiertos” por Occidente (Price, 1993a), artistas que además, suelen experimentar la exclusión no sólo étnica y de género, sino de clase (Méndez, 1995; Novelo, 2002).

Por otro lado, cuando del llamado “arte popular” se trata, en el mismo concepto “va implícita la noción de mayoría demográfica [...]. Es quizá obvio señalar que las personas dedicadas a producir arte popular con frecuencia constituyen una minoría dentro de su comunidad [...] una minoría dentro de la abstracta mayoría-pueblo” (Bartra, 2005: 26) de tal forma que bajo el nombre de una comunidad se engloban las individualidades artísticas.

En Ocumicho es difícil establecer un número concreto de alfareras. En los concursos, una sola persona inscribe múltiples piezas a nombre de sus familiares, las instituciones no cuentan con registros de las personas que venden piezas en tianguis regionales, el número de revendedores es amplio y en una misma familia distintas personas se involucran de una u otra manera en las labores del oficio. Con estas particularidades y tras revisar varias cifras, podemos aventurar que alrededor de un

centenar de personas trabajan el barro en Ocumicho⁵⁸, de las cuales apenas una decena son hombres y el resto mujeres.

En las páginas siguientes conoceremos los relatos de vida de algunas de ellas, once mujeres de distintas generaciones y estatus que en su conjunto permiten sondear lo que implica ser una alfarera de Ocumicho, historias de trabajo, de mujeres que atienden la casa y el campo, que van por la leña y al molino, que echan tortillas, paren y crían hijos, modelan y comercializan esculturas en barro policromado, obras que transitan entre el fogón de la casa, al tianguis regional y la galería de arte, una historia colectiva que se construye a partir de trayectorias individuales⁵⁹.

María Hermelinda Quirós Martínez



María Hermelinda Quirós Martínez empieza su relato contando que ella quedó viuda hace treinta y ocho años, tras ser madre de siete hijos, tres de ellos ya fallecidos.

Cuando enviudó sus hijos eran chicos, la más pequeña apenas tenía ocho meses de edad y ese fue el empuje que le llevó a dedicarse a varios oficios: trabajó en Tangancícuaro recogiendo fresa, papa y elote; durante cinco o seis años se dedicó a bordar camisas y delantales a “punto maravillosa”, hasta que una tía suya la animó a

⁵⁸ En 1999 la Casa de las Artesanías de Michoacán tenía registrados un total de 230 artesanos de Ocumicho, un directorio integrado por participantes en concursos, una fuente muy dudosa por la propia dinámica de inscripción de piezas en la que una persona registra distintas obras - he visto que hasta seis- a nombre de varios miembros de su familia para multiplicar las posibilidades de ser premiada; esa lista la cotejé preguntando a distintas artistas del pueblo y las cifras finales arrojaron que, de ese total, 78 no se dedicaban al trabajo del barro y 33 no las conocían (posiblemente fueran hijos jóvenes de las artistas), quedando 119 personas vinculadas con el oficio, de las cuales sólo 56 trabajaban el barro, y el resto ayudaban a pintar. El censo de la clínica del pueblo -6704012C-07 IMSS Solidaridad- para ese mismo año contemplaba un total de 216 artesanos. En el 2014 las cifras de artesanos de Ocumicho credencializados por la Casa de Artesanías de Michoacán era de 83 personas.

⁵⁹ Todas las entrevistas se cotejaron y actualizaron en el 2014; las fotografías corresponden a ese año.

trabajar el barro: “una tía me dijo, ya no trabaja de eso, porque ese no alcanza por tu familia mantenerlo”. Aprendió con su tía Catalina Martínez, hermana de su mamá, con quien estableció una liga solidaria para viajar y “acompañarse” en las salidas a los tianguis:

“Yo voy a enseñarte pa que tú haces figura pa que nosotros juntos fui allá en otra parte y otra parte para vender [...] y a mí ¡me gusta ayudar mi tía! Ella me dijo ‘conmigo es mucho dinero, por eso tu trabaja hecho bien para que vendan bien’ pero yo le dijo: ‘yo no puedo para hacerlo bien’, pero siempre no me quedó allí” aprendió y salió a vender fuera de Ocumicho”.

Hermelinda trabaja figuras “puro del mano y también de molde”, solamente ha obtenido un premio, en 1993, y dejó de participar en los concursos cuando se dio cuenta de que ella “no podía hacerlas bien”; a pesar de sus dificultades el oficio le ha dado para criar a sus hijos, siempre con el apoyo de su padre, Natividad Quirós, a quien le reconoce al apoyo recibido para sacar a delante a su familia.

En su relato llama la atención el tiempo que dedica a explicar su inseguridad a la hora de marcarle un precio al mercado. En el 2014, en su puesto de venta del tianguis de Domingo de Ramos en Uruapan, la pieza más barata costaba cinco pesos y la más cara quinientos pesos: “quinientos para una turista, aquí en México como cuatrocientos o trescientos cincuenta [...] Pero yo asusto de pedir mucho porque yo me dijo es tierra cuando nosotros pisan, cuando Dios hizo tierra y yo pisan y después otra vez levantarlo y hacer y quemar y vender por eso yo no anima para vender mucho”; el barro desvalora las obras cuyo precio varía dependiendo del tipo de público.

A sus sesenta y siete años, ya trabaja muy poco, ha enseñado a sus nietas Obdulia y Alicia, quienes le ayudan a pintar las piezas que ella modela; ahora recuerda su vida llena de esfuerzos y de satisfacciones que le ha dado el oficio, permitiéndole salir del pueblo, convivir con otras artistas, conocer turistas y antropólogos. Con su edad, aunque cansada, no quiere dejar de salir al tianguis, porque, a pesar de vender poquito, ya está “impuesta”, es decir: acostumbrada.

Eloísa Carlos Julián y Teresa Rafael Carlos



Eloísa Carlos Julián



Teresa Rafael Carlos

“¡Ya tiene mucho que yo también hice figuritas [cuenta Eloísa Carlos Julián] porque allá en Ocumicho trabajan puro ese con barro y unos así se ven poniendo, aunque esté chiquito ya su mamá le ven que esté haciendo eso figuras y ya tiene ganas el niño, le da ganas de atentar el lodo para amasar y así empecé a amasárselo a mi mamá, porque ella quien sabe cuántos años empezó ella [Rosaura Felipe Zacarías] a hacer figuras, casi trabajaba pues puro barro, puro barro, y yo entonces me enseñé a hacer figuras, ella no me dejaba, mi mama, aunque no estábamos viviendo con mi papá; mi papá lo había dejado a mi mama y ella hacía figuras, iba en Patamban, así hacía con molde, puro de molde pero cada ocho días ella iba en Patamban a vender y allí ella traía chile, jitomate, cebolla, ¡todo lo que necesitábamos!”.

Eloísa Carlos Julián tenía sesenta y un años cuando platicamos en el mes de abril del dos mil catorce, seis meses después falleció; era madre de cuatro hijos, producto de tres relaciones de pareja en las que siempre fue ella el sustento de la familia. En el año que conversamos estaba separada de su último marido y vivía con dos de sus hijos, Teresa y Sadam José.

Al escuchar la historia de su madre, mujer que trabajó “por necesidad” para sacar adelante a su familia, vemos como se repiten los hechos en ella y su hija Teresa Rafael Carlos; ambas vivieron matrimonios que pronto se frustraron, quedando con hijos a su cargo y un oficio que se convirtió en el sostén familiar.

En el relato de Eloísa y en el de su hija Teresa se percibe un énfasis especial al hablar del gusto por el trabajo que sintieron desde su infancia cuando “agarraban el

lodo”, inicio de una vocación que poco a poco se fue convirtiendo en “destino”, por necesidad.

“cada ocho días [contaba Eloísa Carlos] yo le ayudaba [a su madre] y ella no me dejaba [...] y yo le decía: ‘yo sí tengo muchas ganas de hacer yo también’, ¡me antojaba mucho!, y yo agarraba el barro y lo masaba y me decía ‘no andes agarrando eso, tú así no más vas a estar, tú vas a hacer el mandado lo que yo te diga’ y yo le dice ‘sí’ y así andaba, y un día cuando ella iba a Patamban [donde se celebra semanalmente un tianguis de alfarería], cuando llegaba yo ya estaba haciendo figuras, ¡me antojaba mucho para hacer! y me decía ‘hágalo pues, si no quieres entender hágalo’ y yo hacía gallinitas, puerquitos y silbatitos hacía yo, puro de molde, cuando yo tenía 8 o 9 años, [...] andábamos muy pobres”.⁶⁰

Eloísa recuerda como “antes nadie llegaba a Ocumicho” y le da gusto rememorar los viajes que hacía con su madre a los tianguis regionales, un circuito de mercados vigente hasta la fecha⁶¹, que marca el ritmo de la producción de figuras de molde y que se recuerda por el tipo de productos que intervienen en el trueque:

Acudían al tianguis de Huáncito en la fiesta de los muertos y le decía a su mamá “yo voy a llevar un cartoncito, yo aparte voy a hacer, voy a pintar y más antes pintábamos puro de agua, y llevábamos barniz para barnizarla y yo llevaba un cartoncito, yo le decía a mi mamá ‘a mí me gusta llevar también aparte para que yo pueda cambiar con limas, con guayabas’, bueno todo, ya así andaba yo, pronto los acababa, íbamos en Patamban, en Huáncito, a veces también en Cocucho para llegar en Ahuiran, cuando es fiesta, el 21 de septiembre, allí cambian manzanas y peras. Y me decía ‘¿Por qué te gusta tanto traer tu aparte?’ Y yo le decía, ‘si no vendo aquí en Cocucho yo voy a llevar allí en Ahuiran’, cada año así llevaba y ya me casé y allí ya no me dejaba hacer y cuando ya estaba otra vez ahí con mi mamá entonces empecé a hacer figuras porque entonces empezó ella a hacer figuras de estas [modeladas]”

En su historia Eloísa recalca el mal trato recibido por la familia de su primer esposo, especialmente por parte de su suegra quien no le proveía de nada: “cuando yo estaba casado, no tenía nada, ni metate, ni cazuela, cuanti más un cántaro, yo iba en mi casa y mi mamá me daba una cubetita y me decía: ‘vete pues sacar agua con esa cubetita’ y yo le dije: ‘yo mejor no voy a estar allí’, porque su mamá [de su esposo] no me dejaba agarrar cantaros pa ir a atraer agua y ya me fui”.

Al regresar a casa de su madre retomó el trabajo del barro y tras cinco años de soltería le “dieron permiso de juntarse con otro”, con quien tuvo a dos de sus hijas,

⁶⁰ Eloísa Carlos.

⁶¹ El circuito de tianguis regionales inicia el 14 de septiembre en Ocumicho con la fiesta del Santo Cristo a la que acuden muchos visitantes de pueblos aledaños; continua el 21 de septiembre en Ahuiran en la fiesta de san Mateo; el 4 de octubre en Corupo en la fiesta de san Francisco y a los ocho días en Cherán en la fiesta del mismo santo; el 18 de octubre en Zacán, con motivo de san Lucas; el 21 de octubre en Paracho por santa Úrsula; el 25 de octubre en Patamban; en Huáncito y Chilchota el 1 de noviembre por los santos difuntos.

compañero que fue asesinado en un pueblo cercano cuando la mayor de las niñas tenía cuatro años.

En ese tiempo Eloísa ya trabajaba las “figuras”, manera genérica de nombrar las piezas que no son de molde, los diablos, sirenas y lunas que una tía suya le sugería que hiciera para ir a entregar a Morelia.

“Entonces empecé a hacer muchas figuras y hasta me iba a robar maíz cuando había elotes y toqueras, y ahí estaba con mi mamá hasta que se murió mi mamá y ahí me dejó mi mamá, yo ya hacía figuras, yo iba a Morelia a entregar, los dos íbamos con el papá de Teresa y él no me decía nada [...] él me llevaba tierra con caballos y yo lo molía puro a mano en el metate y llevábamos terrones y molíamos a mano ahora yo le digo a mi hija ‘¡uh! ustedes ahora ya es fácil llega el carro con la tierra molida, ustedes compran, no más masarlo’, entonces llevaba con los caballo, llevaba terrones, ya otra vez moler, y otra vez masar”.

Eloísa recuerda una vida de trabajo y escasez, remarca la falta de agua en el pueblo, los caminos de tierra, el acarreo del barro con burros, el esfuerzo que requería el oficio, y su trabajo como maquiladora para Marcelino Vicente, un capítulo en su autobiografía que le agrega valor a su trayectoria:

“yo les hacía figuritas pequeñas porque Emilio con Marcelino iban a vender, me decía: ‘¿no vas a hacer tu figuritas, diablitos’”, yo le decía: ‘sí voy a hacer’, yo no más lo quedaba fijando cómo los hacía él y yo también los hacía chiquitos y se los vendía a él, me decía, ‘tú vas a venir para que me ayudes a pintar’ y yo le decía ‘sí voy a ir’, y sí iba allí con Marcelino y ahí pintaba, pagaba 10 centavos, era mucho dinero, maíz costaba 2.50 por medida”.

En ese tiempo, cuando sus hijos eran pequeños, Eloísa trabajaba toda la noche haciendo silbatitos o diablitos, no sabe por qué, pero no se cansaba al hacerlos, hacía últimas cenas de lunas y de sirenas para completar los pedido que tenía una tía suya en Pátzcuaro, “tú también vas a hacer esas cosa [le decía su tía] y también te va a comprar ya no estés haciendo en Patamban, tú vas a hacer las últimas cenas y ven pa que veas en mi casa’ y no más ese hacía ella, de la luna y el sol [en los años ochenta]”, entonces, sí rendía el dinero de las figuras.

Su hija, Teresa Rafael, cuenta como aprendió a trabajar el barro desde los siete años: “no me dijo nada [su madre], yo me agarró el barro y me gusta hacer perritos, palomitas, silbatitos, arañitas, de esas chiquitas, me empecé con el barro y después me empecé poner en el barro, me gustaría pintar muy bonito cuando era chiquita y cuando, creo que tenía trece años, hice un diablito con la carita y me participó en el concurso allá en Ocumicho y me lo gané”. Ahora este oficio es el sustento de ella, de sus hijos, de su madre Eloísa -que ya no puede trabajar- y de su hermano; con este trabajo pudo

ahorrar lo suficiente para comprar un terreno, sabía que al fallecer su madre la casa en la que vive pasaría a ser propiedad de sus hermanos varones por lo que era urgente construir una, sin embargo, la enfermedad crónica de Eloísa absorbió todos sus ahorros y ahora, tras su muerte, su situación es de franco riesgo, con hijos infantes, sin casa propia, pero con un oficio que la sostiene.

Catalina Julián Clemente



Catalina Julián, hija de Guadalupe Trinidad y Tomasa Celemente, se casó con dieciocho años y “llegó en casa” de doña Esperanza Felipe Mulato, su suegra y maestra.

“Lo dijo pues a ella [a su suegra], ‘regálame un poquito de barro para yo también enseñarme a hacer’, y ella me dijo, ‘sí, es bueno que te enseñes’, yo también lo busqué una tablita y una piedrita y empecé a hacer y lo hice pues ya una pieza, una figurita y ella lo puso allí en Pátzcuaro y lo vendió, me dijo, ‘si tienes buena mano, sigas trabajando’ [...] después lo hago tres piezas y me dijo ‘sí los vendí, aquí está ya tu dinero para que lo veas y te animas otra vez’, y me animé pues más, y después me dijo: ‘ahora ya hágalo más para que vayan ustedes también, y desde ahí empecé a trabajar, lo hizo y lo empaqué una caja y venimos ya a vender, creo empecé aquí [en Uruapan] o en Pátzcuaro, no me acuerdo donde fui, y de ahí ya no paré”.

Catalina recuerda que aprendió “viendo” a su suegra, cuenta como al principio se le secaba el barro en las manos pero las indicaciones recibidas le ayudaron y nada le resultó difícil, también cuenta que su suegra le “avisó” de toda la historia, “de cómo y cómo es que empezaron, su hermano y Marcelino Vicente”, maestro de su suegra que ella presume con orgullo como la raíz de un linaje de aprendizaje del que forma parte.

Al preguntarle por las ideas de las que nacen las obras ella se remite a “la imaginación” y a un hacer que parte de una imagen mental que se va concretando a medida que avanza la obra, una especie de continuo creativo que se corresponde con los que otras creadoras explican diciendo que la pieza “pide”, pide colores y pide formas a

medida que va gestándose: “[...] sale de la imaginación, como cuando empiezo pues a trabajar lo primero que tengo que pensar es lo que voy a trabajar o que figura es lo que voy a hacer o mañana que figura [...] lo iba saliendo la imaginación: quedaría bien para poner esto o estaría bien para poner tantos diablitos o tantas personas o este animalito, así”.

Catalina, como la totalidad de las mujeres entrevistadas, afirma trabajar por necesidad “para apoyar a mi esposo, para mis hijos y para la casa”, le gusta su trabajo al que ahora dedica parte de un tiempo que antes dividía entre la alfarería, la atención de la casa y el trabajo en el campo junto a su marido:

“Cuando llegué con mi esposo sí le ayudaba en el campo [...] me dice mi tía ‘¡trabajaste muy duro!’, mi esposo sacaba resina y [...] yo ayudaba a sacar resina y cuando no trabajaba eso lo trabajaba a hacer tabiques lo ayudaba a sacar tierra, todo [...] levantaba como a las cinco, cuatro de la mañana, me levanté para hacer las partes de las piezas [de barro] y cuando empezaba a salir el sol otra vez me saqué el nixtamal, fui al molino, hago las tortillas y la comida y fui a llevar la comida a mi esposo, y allí llegué y otra vez a ayudarlo [...] lo que ocupaba pues y desde ahí regresaba a mi casa y otra vez empezaba a terminar la pieza y como a las seis de la tarde otra vez lo guardaba las cosas y otra vez sacar nixtamal y lo iba al molino para hacer otra vez la tortilla, para ayudar a mis hijos”.

Ahora a veces se siente cansada y piensa en dejar el oficio pero no puede porque, en sus propias palabras: “no siento pues bien, para estar así no más”.

Esperanza Felipe Mulato y Sabina Elías Felipe



Sabina Elías Felipe y su madre Esperanza Felipe Mulato.

La señora Esperanza Felipe Mulato es un referente en la comunidad, ella es reconocida como una “de las primeras”, de las que empezaron, y en su haber cuenta con el valor agregado de ser familia de Marcelino Vicente Mulato, con quien aprendió a trabajar “las figuras”.

Esperanza Felipe aprendió a hacer figuras de molde con su madre, Rosalinda Mulato Zacarías, cuando tenía catorce años, también aprendió con ella a vender los juguetitos en Patamban cada jueves de la semana, “hacía caballito, puerquito y así de animalitos, uno como gato y tlacuache” y con eso su mamá compraba lo necesario para la comida; aquel era un tiempo en el que se vendían muchas piezas en Patamban y “todo el pueblo hacía de molde, silbatitos y toritos”.

Emilio Felipe, hermano de Esperanza, era amigo cercano de Marcelino Vicente y juntos trabajaban el barro; fueron ellos quienes “la invitaron” a trabajar para “completar los pedidos” y ahí aprendió hacer las figuras de “la mano”, sin moldes. En aquellos años no se hacían piezas tan grandes como las de ahora, “puro chiquito, diablito trepado en un cerro, así hacía, chiquititos” piezas de Marcelino que conservaba y que ha ido vendiendo poco a poco a las personas que le preguntan por la historia de cómo empezó todo.

Esperanza enlista en su memoria quienes continuaron la obra de Marcelino. Tras su fallecimiento Teodoro Martínez organiza el primero grupo de artesanos del pueblo y con él empiezan a trabajar Jovita Nolasco, Luis Felipe, Catalina Nolasco, Felipa Nolasco, Isaura, María de Jesús Morales y ella, Esperanza Felipe.

En sus recuerdos la carestía es la constante que justifica su dedicación a un oficio que siempre ha estado motivado por “la necesidad”.

Esperanza se casó cuando tenía catorce años, ahora tiene 80 y sigue trabajando. Su esposo siempre la apoyó, la dejaba trabajar y salía a vender, de hecho, ella se queja de que su marido no sea reconocido como artesano porque siempre la acompañó a los tianguis. Tuvo siete hijos, dos de ellos murieron, cuatro mujeres y un hombre viven y todos aprendieron el oficio. Entre ellos destaca la figura de su hija Sabina.

Sabina Elías Felipe comienza su historia hablando de otros, de los “primeros”:

“Nosotros empezamos a hacer porque los que empezaron a hacer mero mero fueron mis tíos, Marcelino Vicente Mulato y Emilio Felipe, mi mamá es hermano de Emilio Felipe y de Marcelino Vicente, que empezó a hacer mero mero las figuras, era su primo, y ellos son los principales de allá de Ocumicho. Marcelino fue mero mero que empezó a hacer -y que tenían entrego en Morelia, a lo mejor no participaban en los concursos porque no había concursos- y ellos fue que enseñaron a mi mamá [...] ellos duraron poco a hacer, murieron muy

jóvenes los dos, Marcelino lo mataron y mi tío también lo mataron que ellos murieron y mi mamá ya sabía hacer las figuras, así le dicen: a lo mejor tú sí sabes porque tu hermano y tu primo ellos fueron los que empezaron a hacer las figuras”.

Sabina se presenta como parte de un linaje que ancla en Marcelino Vicente Mulato -no en su madre o en su abuela- como parte de una selección de pasajes autobiográficos que aportan valor a su trayectoria y su obra, valor que es reconocido al interior del pueblo, donde se dice que su madre Esperanza, efectivamente, aprendió con Marcelino Vicente y que es de “las primeras”.

A sus 38 años Sabina Elías es una de las creadoras más reconocidas en la comunidad por la cantidad de premios que tiene en su haber, el primero lo obtuvo con doce años y ahora cuenta con más de cien concursos ganados a nivel local, regional y nacionalmente, un reconocimiento que ella explica por el tesón y la auto exigencia: “si no me sale bien otra vez empiezo hasta que me salga bien”.

Desde su infancia hasta la fecha, el oficio y el hacer es entendido por Sabina como un acto que se ubica entre el trabajo y lo lúdico con muchas horas de dedicación que se acompañan del disfrute.

“A mí me enseñó mi mamá, cuando yo era niña, no me acuerdo bien pero mi mamá me dijo que yo tenía siete [...] a lo mejor empecé como a jugar con el barro y ya allí aprendí [...] yo creo ella estaba trabajando y yo allí jugando [...] empecé como a jugar con la masa de esa de lodo y empecé a hacer figuritas chiquitas, yo empecé directo con la mano y después con el molde, pero directo con la mano empecé, y a veces podía terminar y a veces no y con doce años ya tenía mi diploma, diploma de infantil y yo gané de infantil tres veces. [...] A mí sí me gusta este trabajo, es difícil hacer las figuras y ya llega un cliente y ya ‘dame así barato porque es barro y se rompe muy fácil’ eso es lo que dicen ellos pero sí me gusta, y a veces como que hace como que es divertido, porque a veces como se siente como que está jugando, es divertido como hacer una pieza que es chistoso, a veces me divierte”.

Sabina es soltera, vive con su madre pero el trabajo le ha permitido comprarse su propia casa, un paso importante en un sistema patrilocal en el que una mujer soltera no tiene residencia propia. Esta soltería es además una ventaja productiva, como ella misma lo expresa: “Los que son casado, tienen chiquillos y a lo mejor ellos cuando uno está trabajando necesita tener tiempo que nadie se interrumpa”.

Al preguntarle a Sabina por los motivos que inspiran sus obras nos habla de la imaginación, un concepto que no suelen utilizar el resto de creadoras: “poquito que

fijamos en algún parte y allí empieza la imaginación a hacer ya, hasta más, cuando veo, por ejemplo en la tele, ya ahí veo una sola cosa y allí empieza la imaginación y allí hace una gran cosa”; cosas que se ven y otras que se escuchan, relatos del “antes” que toman cuerpo en sus obras: “cuando me decía mi mamá, antes los que iban a vender figuras llevaban cajas cargadas, ella me estaban contando y yo imaginé y hice un diablo así, cargado con una caja, [...] así sale la memoria”.

La tele, los relatos de un tiempo pasado, la imaginación, el tesón, la auto exigencia y el trabajo constante son los énfasis que hace Sabina al referir su oficio, una mujer que trabaja a diario: “yo me levanto como a las siete o las ocho pero sí hacemos la comida; y yo empiezo a trabajar con el barro como a las once y trabajo como [hasta] a las cinco, como a las seis no más, y si yo veo que me está amontonando el trabajo hasta la noche, como a las diez a las once”, una tenacidad que le ha dado fama como autora: “se piden así, con la firma, yo creo sí es importante pero como queremos terminar pues pronto, ya ni queremos firmar las piezas”.

La única parte negativa del trabajo, nos dice, es *la envidia* “hay mucha gente que dicen muchas cosas, como envidia, dicen que vende mucho, dicen pues muchas cosas”.

A pesar de la amenaza que supone “la envidia” - de la que hablaremos más adelante como elemento regulador de la vida social del pueblo- esta artista continúa trabajando y desarrollando un oficio que le permite tener independencia económica y prestigio en el campo del arte indígena.

Rosa Cruz Rosas



Rosa Cruz nació en 1957, a los dieciséis años se casó con Rodolfo Elías y tuvo ocho hijos, uno de los cuales falleció. Desde el año 2009 su nombre ha tenido una amplia repercusión en los medios de comunicación por la agresión que sufrió, de parte de las autoridades federales, como responsable de una radio comunitaria cerrada con lujo de violencia, sin embargo la vida de Rosa ha pasado fundamentalmente entre el barro, las pinturas, los tianguis y los concursos que le han hecho acreedora de múltiples premios y reconocimientos.

Al recordar sus inicios nos cuenta que ella aprendió con su mamá, Agustina Rosas Salvador una de las mujeres del pueblo que trabajaba otro tipo de piezas, distintas de los juguetes de molde, “hacia ollas, comales, cazuelas, y ya cuando empezó a oír que había premio allí empezó a hacer pues, ella también, las figuras”. Rosa recuerda que desde pequeña, a la edad de diez años, ella hacía ollas chiquitas para vender en Ocumicho, “porque vivía en la plaza y allí yo también sacaba cosas chiquitas, que lo vendía”, rasgo de comerciante que cultivó con el tiempo y que su memoria ubica en la infancia.

Al relatar su historia Rosa Cruz narra la de la propia comunidad con una versión particular en la que el cambio en el oficio no estuvo motivado por la elaboración de diablos sino por la participación de dos mujeres en el tianguis de Uruapan y su vínculo con las instituciones:

“Rosa Felipa Nolasco Álvarez, Jovita Nolasco, ellos son las primeras que vinieron aquí, a participar aquí en Uruapan, y después invitaron a Marcelino y a Emilio Felipe, eran cuatro. Jovita fue la que empezó [...] nomas que salían así más bonito a Marcelino que a Jovita y a Felipa, porque Felipa nunca pudo hacer una cosa bonita, siempre, creo que la mano era bien pesado, no le salían bien, pero esas las manos, la cabeza no hacía así delgaditas, pero Marcelino sí, por eso ya ellos fueron a Morelia, a México; Y ya después invitaron a Angelina

González, como muchacha, y ya después invitaron a Teodoro y a la esposa de Teodoro se llamaba Guadalupe Álvarez, ya eran como ocho, primero las 4 que fueron aquí y a México, y ahí empezaron a formar grupos cuando empezaron a escuchar que ganaban así premios y ahí ya empezó pues la gente haciendo más y más gentes; como nosotros, yo alcance a vender allí con Pancho Mendoza [en la unidad FONART de Michoacán] como unas 10 veces porque ellos cada cuatro meses o a veces cada mes nos pedía muchas cosas y yo alcance a vender allí”.

En la historia de vida de Rosa Cruz hay nombres que destacan sobre el resto, en particular los de aquellas personas que la insertaron en el circuito de tianguis, concursos y comerciantes.

Con especial cariño recuerda el protagonismo de su comadre Alicia, hija de doña Jovita, quien la animó a aprender el oficio de las figuras: “me dijo ‘ni modo que eso no puedes hacer, al cabo no está trabajoso’ y ya le dije a mi mamá: ‘vamos a hacer pues de esto, vamos a enseñar a trabajar esta cosa’ y duré mucho tiempo ir a México a vender, ella es que me invitó a trabajar de esta”.

Contrariamente a lo que parecería, los intermediarios se recuerdan con afecto, ese el caso de Paulina Barrás, comerciante del mercado de artesanías de la Ciudadela en México D.F. quien le compraba hasta cuatro veces al año más de siete “cartones” de piezas, ritmo de ventas que se prolongó de 1986 a 1988 y con el que mantuvo a su familia holgadamente sumando los premios que ganaba.

“más antes pues gané hartos, aunque no era mucho, pero gané varios, siempre me da mucho gusto, desde primer año que me fui en Pátzcuaro cuando me invitó mi comadre, me dijo, vente, allí vas a ganar premio o algo y gané con una ¡bien chueca! una que hice, una *gualline* [camión] con un novio y me gané creo segundo lugar, y luego luego empecé a andar en todas partes, creo que gané en todas partes, Uruapan, Pátzcuaro, Jalisco”.

Francisco Mendoza, “Pancho el de FONART” fue un actor fundamental para muchas mujeres de Ocumicho, era él quien recibía las piezas para concursos nacionales, quien contactaba a los expositores en ferias y espacios de ventas del país y sobre todo quien compraba, de forma regular, gran parte de la nueva producción de la comunidad, lo que permitió que muchas mujeres se capitalizaran. Rosa Cruz enfatiza en su relato las relaciones con el mercado y las instituciones como los motores que dinamizaron la producción de piezas para un mercado externo: piezas de calacas motivadas por los concursos de FONART, “diablos con pito” elaborados a sugerencia de una compradora, piezas eróticas y las distintas obras que ella imaginaba para los concursos que “salen en la imaginación, pensado, figurándolas”.

Al contar su historia Rosa Cruz destaca tres elementos de conflicto: el recelo de su esposo, el plagio de ideas por parte de sus compañeras y el abuso de poder y corrupción de los líderes de grupos artesanales.

Los problemas con su esposo se han ido mitigando con el tiempo, pero recuerda como “andaba nomás puro tomando, puro tomando que porque yo iba así, que era mucho tiempo, qué por qué tan lejos y qué por qué había ido a México solita, pero le dije, ‘pues deme pa comprar cosas lo que yo quiero y así ya no voy a trabajar, yo me canso, pero me da gusto cuando me gano mi dinerito’, y no me pudo ya quitar mi gusto pues para trabajar”.

Actualmente su esposo se integra a una economía familiar en la que Rosa ayuda en las tareas del campo y él a ella en el oficio del barro: “nomás pinta y me acarrea leña y a empacar, aquí casi la mayoría puras mujeres”.

Con las compañeras el principal problema es la copia de ideas, “puros me copean”, afirma con molestia, y recuerda los distintos temas de piezas que ella “los sacó primero” y que le han ido copiando, como “el volantín” [noria de feria], el “Arca de Noé” y la “danza de Viejitos de calacas”.

“¡Todo me copiaron ya! [...] es que ya hace mucho tiempo ya que entran al concurso, los muchachos pues, que más saben el celular y luego luego toman el foto, ya más cosas que son ganadoras, y todo toma ya el foto y ya con el foto ellos forman ya otras ideas pero los que yo empecé a hacer todos me copiaron”.

Es llamativa la memoria que guardan las mujeres de las piezas que “sacaron por primera vez”, habitualmente vinculada a un concurso, espacio de consagración del que han nacido clásicos como las última cenas, los nacimientos o las sirenas.

En torno a los liderazgos de grupos artesanales -tres en la actualidad- Rosa reitera las quejas generalizadas entre todas las mujeres: manejo a conveniencia de la información institucional y tráfico de influencias. Es común escuchar que las convocatorias de los concursos las entregan de forma tardía para evitar la participación o que acaparan las invitaciones a ferias y tianguis para sus familiares, siendo el conflicto más reciente el ligado al reparto del Premio Nacional de las Artes, otorgado a la comunidad alfarera en su conjunto.

Con todo, Rosa Cruz Rosas manifiesta su gusto por el oficio, comenta con orgullo que ha enseñado a una nuera y señala que trabajará “hasta que me muera, ya uno se está buscando pues”.

Tomasa González Sánchez



Con cincuenta años Tomasa González es casada y ha sido madre de ocho hijos, dos de ellos fallecidos y seis que han aprendido de ella el oficio: “Todos trabajan, mis hijos, mis hijas, me vieron y todos saben y los hacen más bonitos que yo”, tradición que se continúa en sus nietas: “yo veo a mis nietitas, también hacen miniaturas, mascaritas chiquitas, bonitas”.

Tomasa aprendió con su tía Valentina Sánchez Felipe cuando tenía veinte años y desde entonces no ha dejado de trabajar: “Me daba mucho gusto el lodo para amasar [...] ella me decía, te ibas a poder enseñarte [...] se necesita práctica y mucha memoria, de la mente nos viene para cómo va a quedar la pieza”.

Tomasa también trabaja por necesidad, provocada fundamentalmente por las presiones que su suegra ejercía sobre su esposo para que no proveyera a la familia: “él no podía darme porque la mamá no lo dejaba y pues era mi necesidad para que yo trabajara para comprar para mis hijos, comida o ropa [...] cuando yo empecé se vendía mucho, ahora ya se vende poquito” pero siempre contó con el apoyo de su marido para salir a vender en los mercados regionales de Ahuiran, Patamban, Huáncito o Zacán y posteriormente a los de Pátzcuaro en Noche de Muertos y Uruapan en Domingo de Ramos.

Después de treinta años de trabajo intenso, combinando la alfarería con las labores domésticas, dice: “sí me gusta, me gusta mucho, diario trabaja, yo empiezo a las nueve hasta las diez de la noche y en el hogar también, como barrer, lavar la ropa”, labores que compagina con la alfarería, dentro de la casa.

Emilia Gutiérrez Zacarías



“Las mujeres trabajan más que los hombres porque como se quedan viudas o son solteras hay que trabajar para mantener la familia [...] Unos solitos lo agarran y empiezan a hacer los monos, dicen, mamá dame un poquito de barro para que yo también haga [...] ya agarran un poquito, ya empiezan a hacer el barro y ya como que les queda mal, dice, ‘pero a mí no me quedó igual que a ti, te quedo bien’ y luego le dice “no, pues como te va a quedar igual que a mí, pues apenas te vas enseñando [...] ya luego va viendo la mamá y así se enseñan [...]”

Emilia Gutiérrez Zacarías, empezó ayudando a su mamá y a sus hermanas, Juana y Catalina.

“[...] a mí sí me gustaba mucho trabajar en esto pero mi esposo no quería, decía que había mucho envidia, cuando murió yo empecé luego luego, yo tengo viuda 20 años, es que más antes sí se vendía mucho, ahora ya no, sí dejaba buen dinero, porque yo había visto a mi hermana que sí vendía mucho, pero ella iba hasta por monterrey, sí sabía a vender”.

Al recrear su biografía recuerda el gusto que siempre tuvo por el trabajo y las razones que le llevaron a desempeñarlo: enviudar y la certeza de la rentabilidad de un oficio, que además podía desarrollarse en casa, una “manufactura doméstica” -tal como la llamaría West (2013)-, que le permite a las mujeres atender el resto de sus obligaciones, sobre todo cuando están en la crianza de los hijos.

“es mejor el trabajo este porque casi no dejamos a los niños, también cuidamos a nuestros hijos y podemos trabajar allí, [...] yo trabajo como unos cuatro horas diarios nada más, porque tengo que caminar a hacer el mandado [...] hay que ir al molino primero, como a las siete y media, o a las ocho, preparar el desayuno, más o menos yo empiezo como a las once o doce de la mañana, dejo un ratito porque tengo que hacer otras cosas, y luego otra vez”.

En la conversación con Emilia Gutiérrez ella refiere los juegos que se dan entre las creadoras, las obras y sus públicos.

Las ideas provienen de muchas fuentes: de la historia, del recuerdo y de las recomendaciones de los compradores y turistas, interlocutores que además proveen calificativos, como el de “arte fantástico” o “alebrijes”, adoptados para adjetivar las piezas de animales fantásticos.

“La idea nos viene de la mente, cada quien tiene su idea de cómo hacerlo, ellas piensan una cosa que eran de las más antiguas que se empezaban a hacer en este pueblo y de ahí lo saca uno, diferente para pensar en otras cosas [...] una sobrina hace puras alebrijes, o dragones, de diferentes animales, porque no los conocemos qué son, pero se llaman alebrijes”.

En esta relación con los públicos, no sólo se reconceptualizan las obras, algo semejante ocurre con el oficio al incorporar conceptos como el de arte y artista a la autopercepción de las creadoras, así lo expresa Emilia cuando rememora otros tiempos: “cuando venían de lejos, de los Estados Unidos, venían a comprar, y nos decían que éramos artistas y a mí me gustó mucho”.

En este ir y venir de ideas Emilia comenta la importancia de hacer un buen trabajo para poder “poner precio”, un saber vender al que se suma la habilidad para satisfacer la curiosidad del público: “nos preguntaban que por qué hacíamos diablos, qué significa esto o alguna vez lo han visto o por qué lo hacen así, y empieza a platicar uno y se dan cuenta de que figura son y sí se venden”, estrategias que conforman una especie de mercadotecnia casera integrada al oficio.

María Florinda Gutiérrez Felipe



María Florinda Gutiérrez Felipe nació en 1959, está casada y es madre de siete hijos. A sus cincuenta y cinco años narra una historia de trabajo que refleja una de las caras más duras del oficio: el de las mujeres que venden su fuerza de trabajo o que maquilan piezas para otras alfareras.

El oficio lo aprendió al fallecer su madre, de la mano de su abuela, Guadalupe Margarito Manuel:

“me fui con mi abuela, hacía así, con moldes, y ahí empecé a hacer con moldes, le ayudaba a mi abuela ¡le hacía muchos! y ya mi abuela me enseñó cómo poner las patitas, como poner las manos, pero yo ya me estaba orientando más mejor con Jova [doña Jovita] porque allí yo lo fijaba como los hacía ella. [...] Ellas empezaron a hacer esas figuras de diablitos, así de a uno que estaban parados, no como ahora, [...] era un pariente, yo lo visitaba [...] yo lo empezaba a mirar que ella hacía figuras de barro y yo le decía: ‘oye, doña Jova, dame un poquito de barro, yo también puedo hacer una figura de esos’, y dijo: ‘bueno’. [...] ya cuando estaba chica ya yo lo había figurado más mejor que ella”.

En la historia de Florinda se incorporan fragmentos que recuerdan a Marcelino Vicente, relatos que narran encuentros con el diablo y que nos aproximan tanto a la vida de la artista como a la posible relación de ella con un público que demanda anales de lo fantástico.

“Yo soñé que salió de allí de la barranca, porque allí estaba un barranquito [...] allí soñé salió un señor con sombrero grandote que tenía un pies acá de gallina y un pies acá de otro; y luego la cocina estaba sin madera de un lado y luego donde dormíamos no tenía puerta [...] y allí es donde empecé yo decir, cuando me decía, me alcanza, y me alcanzaba, me daba vueltas y vueltas y ya el señor me dijo: ‘no te vayas, no te asustes, quiero apuntarte en la mano para que sigas haciéndome a mí para que me veas como estoy yo, para que me puedas figurar más mejor y a mí me dio miedo y [...] ‘yo ya no vuelvo a hacer estos monos, porque soñé así que me agarraba la mano que me quería agarrar’ y ya no volví a hacer nunca, ya cuando yo tenía como once o doce años volví a ir [con Jovita]”.

Si algo llama la atención de la autobiografía de Florinda es la manera en que remarca los obstáculos experimentados por razones de género, una violencia simbólica que limita en el ejercicio pleno del oficio a mujeres como ella:

“Cuando me casé mi esposo ya no me dejaba hacer, su mamá le decía muchas cosas y él me pegaba y me decía que yo allí me iba a juntar ese dinero de los que me iban a dar mis, ¿cómo se dice?, otros hombres que me iban a dar ese dinero, que yo ya no iba a hacer esos monos así me decía mi esposo, eran celos de él”.

La imposibilidad de hacer para vender de manera independiente le llevó a trabajar como maquiladora o a cambiar su fuerza de trabajo por alimento, condiciones obligadas por la “necesidad”.

“[...] empecé a visitar a doña Jesusa [...] porque yo le molía allí, más antes se molía el barro, [...] yo le molía y ya le amasaba la tierra y se lo ponía en un costalito y ella ya lo guardaba [...] y ya me pagaba para yo ayudarme a mantener con mis hijos, me pagaba ahí a veces una medida de maíz y un litro de frijol, a

veces me daba un peso, me daba dos peso así, [...] hace como 35 años, ya tiene tiempo”.

Este tipo de intercambios se dan hasta la fecha, hay mujeres que se ofrecen en el pueblo a lavar la ropa, a hacer tortillas, o a amasar el barro que llega molido de San José de Gracia. Quienes realizan estas labores son las mujeres más pobres, remuneradas con comida o con dinero; en el 2014 el amasado de tres costales se pagaba entre veinte y treinta pesos por una labor que supone tres o cuatro horas de trabajo.

Este es el nivel más bajo en la escala económica de las alfareras, a ellas les siguen las mujeres que “trabajan crudo”, es decir, que modelan y venden sus piezas sin quemar a otras mujeres, quienes las comercializan como propias.

“ellos trabajan en su propia casa para poder después venderles a otras personas porque como le digo hay mucha necesidad de comer [...] cuando hay veces que no hay trabajo de los hombres y tienen que ellos vender crudo para poder mantener a su familia [...] por eso lo tiene que ayudar uno también al hombre, esos [las mujeres que venden crudo] casi no tienen participaciones por aquí [en los concursos] , ellos no participan, como yo también no participaba, yo también lo vendía así crudo, [...] porque yo tenía necesidad de mantener mis hijos [...] lloraban mis hijos para comer [...] ahorita una docena de figuritas de esas [silbatos] lo pagan a quince pesos crudos, ellos también tiene que quemarlos que pintarlos, tiene también trabajo ellos; [de las figuras grandes] también compran crudas, como un grande pagan barato, cincuenta o sesenta pesos porque luego dicen ‘no, de repente se me va a quebrar y no voy a poder venderlo’ [...] pierden ellos pues el dinero, es como una ayuda porque la necesidad es duro”.

El siguiente nivel es de las mujeres que venden directamente sus piezas en mercados regionales, “porque no entienden en español, venden en Huáncito o Patamban porque allí nunca te dicen que no hay lugar, allí puedes ir a vender allí y no te dicen nada, allí hay lugar para todos”, y finalmente, en el escalafón más alto están las que venden en tianguis para “turistas” estatales, nacionales e internacionales y que participan en concursos a partir de unas relaciones institucionales que constituyen su principal capital, junto a una fama que a través la firma logran capitalizar: “no es importante mucho, yo lo firmo porque, como te diré, porque los hace uno así como ya los hice es un sueño como yo lo hice, a lo mejor es importante, a lo mejor no, yo la hice porque yo lo soñé”.

Ahora, después de años de trabajo, Florinda destaca el gusto que siente por un oficio en el que “te sientes feliz haciéndolas”, pero que dejaría sin dudarlo si tuviera dinero para mantenerse.

Zenaida Rafael Julián



Zenaida Rafael Julián, con cuarenta y cuatro años de edad, lleva casi treinta modelando el barro. En su relato llama la atención la manera en que enfatiza que no ha sido la experiencia lo que la ha convertido en la artista más exitosa de Ocumicho. Al afirmar: “yo de siempre las hice así” parece destacar que su don es innato. Ahora las fotos de Zenaida inundan la red⁶².

Zenaida Rafael empezó trabajar el barro con 14 años, y desde entonces su madre se dio cuenta de que “ya la había ganado, que las hacía mejor que ella”, comenta Zenaida; en ese tiempo aprendió a hacer piezas de molde, “eso sí sabía hacer ya de hace mucho, porque, como mi papá también casi no la mantenía, ella tenía que buscar con que mantenernos, yo sí se hacerlas [comenta Zenaida], esas no están trabajosas, pero casi no me gusta”. Con el tiempo, y ante la demanda del mercado, su madre comenzó a hacer figuras modeladas y fue ahí cuando aprendió:

“A mí también me gustaba, yo veía a mi mamá y sí me gustaba, y ella también me decía qué si no las hacía. Dice: ‘¿no te enseñas?’; que le digo: ‘sí’; y ya iba diciendo que sí, que sí, y nunca empezaba a hacer, hasta que un día estaba bien enojada porque no había hecho yo tortillas y ella tenía que hacer tortillas, pero así nomás pues, yo también ni me apuré a hacer nada, y ya que me dice ‘¿no te apuras a hacer tortillas?’; que le digo ‘no’, y dice ‘quieren que haga todo yo, no estás tan chiquita para que no te apures a hacer el quehacer’, y ya que me regaña y que le digo, ‘pues enséñame para poder hacerlas [las figuras] y yo las hago y ya, y tú haces tortillas’, y que dijo, ‘órale’, y ya que me empiezo a enseñar, que para que yo hiciera ya y ella hiciera el quehacer. Ya después me decía ‘yo pensé que no te ibas a poder enseñar, pero sí te enseñaste’.”

⁶² <http://3.bp.blogspot.com/-cjXuEM-Dshg/Tz2M4TFzQWI/AAAAAABIM/OJqxLTdJrRA/s320/Zenaida+w:truck.jpg> (05/10/2014).

En el pueblo ser alfarera no es considerado un buen “destino”, estas mujeres son trabajadoras incansables, tienen que atender la casa, la comida, ir por el agua, cuidar de los hijos, amasar, embarrarse con el lodo, acarrear la leña del horno, empacar, vender; es común escuchar que las artesanas “siempre andan sucias”, y no es la vida ideal para una muchacha.⁶³

Zenaida es madre soltera de tres hijos y para mantenerlos sus perspectivas se limitaban a la recolección de fruta en Tangancícuaro, el comercio y la producción de figuras. La opción que tomó Zenaida ya la conocemos, lleva treinta años dedicándose a la alfarería, por necesidad pweo también por gusto:

“Si no me iba a gustar pues ¿cómo? A mi hermana no le gustaba mero agarrar el lodo y a mí sí me gustaba, yo he pensado que si no me gustara, pues no iba a hacer, ella pues, ya empezó esos y otra vez los dejó [piezas de la hermana] yo por eso, como me gustaba me apuraba, era como en la escuela, no ves que en la escuela, cuando a alguien, cuando a uno le gusta andar en la escuela se apura a enseñarse, cuando no le gusta, ni se enseña nada, y a mí me gustaba, por eso creo me enseñé rápido, y me gustaba el dinero, y también me gustara cuando ganara en los concursos, pero el trabajo sí me gustaba mucho, mero sí me gusta. Mi mamá me decía que si no me gustara pues que no iba a poder hacerlas. Ella sí las hacía pero no las hacía tan bien, decía que yo las hacía mejores que ella, dice: ‘yo creo sí te gusta, por eso sí te enseñaste rápido y ya haces pues mejores que yo’”.

Al “saber hacer” se suma la capacidad de “pensarle” para generar una pieza diferente, innovadora, pensarle, equivale a proyectar y diseñar la obra; los múltiples personajes que se entrelazan en una composición requiere esa proyección previa para poder acomodar cada uno de los elementos en la posición correcta que condiciona el siguiente paso: “veces no sé cómo le voy a hacer y ahí estoy piense y piense, le digo a mi cuñada, ‘¿y si iba quedar bien así?’, y, me dice, ‘sí, yo creo sí’, veces me duermo pensando en la figura y ya me levanto y la hago y queda bonita”.

Hay dos cualidades de la técnica de Zenaida que es admirada por el resto de mujeres del pueblo, la tersura de las superficies y la calidad del pintado “tupido”. A la segunda contribuye la quema sin manchas: “a mí casi no me salen así manchadas, porque es más trabajoso para que tape la pintura, por eso es mejor así, coloradas, y así sí tapa bien y se ven más bonitos los colores”. En cuanto a la lisura de la superficie de las piezas sus compañeras sondean con curiosidad sus posibles trucos: “que a mi hermano

⁶³ Este menosprecio de la alfarería frente a otros oficios, como el trabajo de la tierra, fue recogido por Lévi-Strauss en su texto *La alfarera celosa*, (1985).

le decían las señoras, ‘bueno, y ella ¿cuánta agua lleva para que los haga tan bonitos?’ ¿Cómo te diré?, para que queden tan lisitos”.

El trabajo de Zenaida destaca por su minuciosidad. Los grupos escultóricos que realiza son de volúmenes grandes -ha realizado obras de un metro y medio de altura- conformados por figuras de pequeño tamaño que dificultan no sólo su modelaje sino también su pintado y decoración final: “Es la que mejor trabaja de este pueblo, trabaja muy fino, lo que sea de cada quien, hace bien dobles sus piezas, y las dibuja muy al pasito [despacio]”, comentaba Antonia Diego Margarito, y la misma Zenaida afirma: “dicen que ahora yo soy la que mejor las hace las figuras”.

Una cualidad apreciada en Ocumicho es la innovación, sobre todo para las piezas de concurso, y Zenaida encuentra inspiración también en la obra de otros creadores en láminas, almanaques o libros:

“hay que hacer de diferentes para que gane, unas no tienen sentido para hacerlas las figuras de diferentes, no más andan fijándose en lo que hacen las otras [...] a mí no me gusta copiar, yo las hago a mi modo. O sea, hay veces que veo un libro y si allí hay una figura que me gusta, ahí me fijo, pero ya lo saco a mi modo, lo más parecido que se pueda para que quede bien, pero a mi modo pues”.

Esta es la principal crítica que recibe Zenaida, “tiene unos libros en los que se fija para hacerlas, no le piensa, puro anda copiando”. Esta aseveración es matizada por Zenaida cuando se refiere a “su modo”, es decir, su estilo, el que le imprime a sus piezas: “mucha gente sí conocen mis figuras, sí me dicen, luego, luego, ‘tú hiciste esa pieza’ sí la ven luego, luego que yo la hice”.

Al preguntarle por sus preferencias temáticas Zenaida comenta que su madre sólo le enseñó a hacer las piezas sin decirle qué hacer:

“No me decía mero que iba a hacer, o sea, que hiciera lo que más me gustara pues. Al principio hacía diablos, carretas y sirenas porque me pedían de esos, pero mero me gusta hacer vírgenes y ya cuando las hacía pues, y sí ganaba, y ya me gustaba más hacer los santitos que diablos, pero también, como el año pasado, hice un diablo y sí había ganado”.

Su producción incluye representaciones de santos y vírgenes, de fiestas comunitarias, escenas religiosas, dragones fascinantes que se retuercen sobre sus patas, infiernos fastuosos o desfiles de la primavera, conformando un corpus inmenso de formas que se caracterizan por la exquisitez en el detalle.

El trabajo de Zenaida ha tenido un impacto significativo en Ocumicho. Su estilo ha inspirado y retado a otras alfareras y además introdujo tres modelos de ejecución que se han vuelto: “las cruces”, “las planchas” y las composiciones integradas por

figuras sueltas.

Las cruces consisten básicamente en dos brazos divididos en nichos donde se representan escenas diversas. Son llamadas también “historias” por el desarrollo temporal que integra la composición, habitualmente centrado en la historia de la vida de Jesús. La idea salió de un cartel. En él se anunciaba un concurso nacional con una cruz de madera perfilada en oro con las escenas de la vida de Cristo. “Ahí es que me fijé [cuenta Zenaida], y me gustó, y la hice, y ésa también sí había ganado en Morelia y ya después se fijaron que había hecho y luego, luego empezaron a hacerla”.

“La plancha” es otro de los esquemas introducidos por Zenaida, un conjunto representado en la vertical que se concibe con un sentido ascendente; las figuras, al estar adheridas a la superficie en un mismo plano, no permiten que los volúmenes sobresalgan demasiado, de tal forma que la sensación que recibe el observador se asemejaría a la de un alto relieve en barro policromado.

La obra de este tipo más destaca por la misma autora es un infierno que reprodujo a partir de una lámina:

“Hay, allí en Zamora, un baño que va uno y puede bañarse, allí fue mi tía y que lo vio ese cuadro y dice ‘vamos para que lo veas, sí te va a gustar’, y un día fui a Zamora y ya fui en esa casa, pero no me dejaban entrar así no más, y ya bañé a mi tía no más para verlo, allí tenía ese cuadro grande, que era un infierno, ya lo vi y me regresé. Sí lo hice, pero no salió igual, no pude sacarlo igual porque lo hice como hasta el otro mes y ya no me acordaba bien de cómo y cómo estaban ahí las figuras, pero sí ganó esa, ya con lo que había visto y a mi modo pues. Sí me gustó a mí, sí se veía bien, estaba muy doble”.

Esta es una de las características de las piezas de Zenaida, son “muy dobles”: “Pues cada día fui haciendo, primero empecé a hacer más chiquitos, ya después cuando me enseñé, dije ‘voy a hacer un poco más grandes’, y así fui haciendo cada día más grandes”. El tamaño de estas piezas -conjuntos que llegan a superar el metro de altura- condiciona entre otras cosas el mercado al que se pueden dirigir.

La inversión de tiempo de Zenaida se dirige fundamentalmente a los concursos estatales y nacionales que le han permitido capitalizarse progresivamente, y a diferencia de otras mujeres, que requieren de pequeñas ventas continuas para sostener la economía familiar, Zenaida tiene el capital suficiente para trabajar piezas de gran formato y sostener su precio hasta venderlas adecuadamente. Su presencia en tianguis artesanales es muy puntual, habitualmente se limita al de Pátzcuaro, Uruapan y algunos de México D.F. donde acude el tipo de público que ella considera adecuado para sus piezas: “Donde siempre voy es en Pátzcuaro, ahí sí me gusta [...] pero casi nunca en otra parte

porque no tengo tiempo de hacerlos cosas chiquitas”.

La dificultad de sus obras escultóricas le obliga a dedicarle prácticamente todo su tiempo:

“Mi mamá veces me decía que no me apurara tanto en trabajar, porque me levantaba a las nueve, y de las nueve, veces hasta en la noche todavía trabajaba y ya me decía que para que trabajaba tanto, que después de repente me iba a poner mala, como todo el día me quedaba aquí sentada pues, más cuando andaba con éste Sergio [embarazada de su hijo], que andaba ya panzona, todo el día así, desde las nueve hasta las once, doce de la noche, y otra vez al día siguiente así”.

El disponer de este tiempo para crear es un privilegio derivado de su soltería y de la ayuda que le prestan su hermana y su cuñada, quienes se encargan de la cocina, la casa y los niños, de otra manera, según comentan otras artistas, es imposible y menos como lo hace Zenaida, trabajando “al pasito”; esta dedicación le ha hecho acreedora de múltiples galardones y reconocimientos, una trayectoria de tres décadas que se ha visto recompensada recientemente con el Gran Premio Nacional de la Cerámica.

En este tiempo Zenaida se ha ganado el respeto de sus pares, hace quince años era muy criticada en el pueblo por su condición de madre soltera pero a la fecha ha sido propuesta para ser líder de un grupo de artesanas, ha sido la representante de la comunidad cuando obtuvieron el Premio Nacional de Ciencias y Artes, sus piezas han elevado el nombre de Zenaida Rafael Julián a los ámbitos más destacados del Arte indígena y el oficio se ha convertido en la dedicación central de su vida.

Hacer figuras es ante todo su trabajo pero también es la pasión de crear, innovar y superar sus propios retos: “si estoy tres, cuatro días así no más, sin agarrar el lodo, ya extraño el trabajo, me gusta mucho hacer figuras”.

Recapitulación



Tianguis artesanal,
Zenaida Rafael Julián, 2013.

Las mujeres de Ocumicho modelan piezas que remiten al acontecer del pueblo presente y pasado, modelan también “cosas que no conocen”, otras que ven en libros o en la tele, representaciones de los otros y de un nosotros en el que ellas mismas se retratan como alfareras, trabajando en la casa o vendiendo en el tianguis mientras un turista les toma una fotografía.

Son pocas las obras que podrían considerarse autobiográficas, las piezas eróticas que muestran tríos y posturas imposibles dicen, entre risas, que surgen “de la memoria”, la duda ahí queda, pero lo habitual es que lo modelado sea más lo público que lo privado; no se modela la violencia doméstica, pocas escenas miran hacia dentro de las casas, la mayoría lo hacen hacia fuera, retratan lo que pasa en la plaza, la calle, la tienda o la cantina que se ve al pasar. Las obras que nutren esta tesis son mayoritariamente hechas por mujeres y su voz será la protagonista en estas consideraciones.

En las entrevistas realizadas todas las artistas coinciden en afirmar que trabajan “por necesidad”, es decir, su motivación principal es de tipo económico y para vender sus obras buscan acercarse a un mercado que conocen: “más les gustan las piezas

chistosas”, “los diablos”, “las que son como de lo que aquí hacemos” y “las tapadas-eróticas”. Esta adaptación a la demanda del mercado parecería coartar la imaginación, sin embargo, el requerimiento de innovación constante lleva a las mujeres a incorporar la novedad como exigencia y valor de sus sobras que requieren del “sentido” para ser realizadas. Además, las mujeres entrevistadas refieren el gusto por su oficio y hacen alusión a su carácter lúdico.

Sin embargo, en todos los relatos las alfareras se presentan, fundamentalmente, como trabajadoras: hacen figuras porque es necesario para vivir y su oficio implica sacrificios, horas del día que se alternan con el cuidado de los hijos, el apoyo a las labores de campo, esfuerzo y dedicación. Son historias de trabajo intenso.

Esta condición, bajo la perspectiva kantiana del arte desinteresado, las aparta a ellas y a sus obras de la concepción occidental del Arte por el Arte, sin embargo, a lo largo de las conversaciones aparecen afirmaciones del tipo “a mí me gusta mucho este trabajo”, “para mí es como estar jugando, es divertido”, “si tuviera dinero no lo iba a dejar de hacer, no, no me gusta estar así no más, sin hacer alguna cosa”. Es decir, el carácter lúdico de su quehacer provoca placer, uno de los factores fundamentales para trabajar, de hecho, si no te gusta no puedes “enseñarte”.

Para aprender es necesario tener ciertas cualidades, innatas unas, adaptadas otras, y la mayoría aprendidas. De todas las aptitudes que requiere una alfarera podríamos destacar tres: “tener sentido”, “la paciencia” y “las manos frías”.

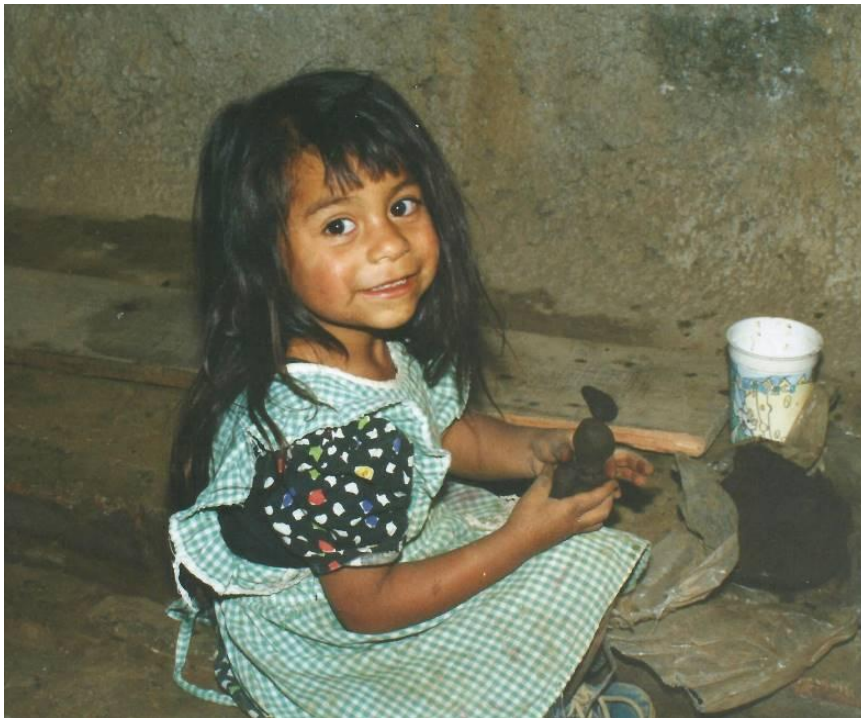
La primera de ellas, “tener sentido” es innata, no se cultiva, es algo parecido a nuestro concepto de imaginación, necesario para “pensarle” como hacer cada cosa y “hacerlas de diferente figura” es decir, una cualidad vinculada a la creatividad; esta facultad se devela en la práctica, no se aprende, incluso puede ser heredada de una abuela o una tía fallecida a la que le gustaba mucho trabajar el barro y a la que se parece la persona físicamente, por su nombre -porque se llama igual- y por sus habilidades, una herencia que no es transmitida sino que conforma ontológicamente al individuo.

Otras cualidades, relacionadas con la fisiología y el carácter, pueden cultivarse progresivamente, tal es el caso de “la paciencia”, necesaria para hacer las figuras “al pasito”, o las manos frías para no secar el barro; no son cosas que se aprendan, surgen, se desarrollan y se integran a la persona evidenciando cuál es su “destino”. Todo lo demás, el “saber hacer”, se puede aprender.

Otro aspecto que llama la atención en los relatos autobiográficos es la presencia de la maestra, o el maestro, no importa cómo fue la experiencia, en algunos casos fue

dura, pero siempre está presente la persona con la que se “enseñaron” una reiteración que hace del saber-hacer parte de “el costumbre”. Al hablar de un oficio, “el costumbre” se traduce en las formas de hacer y vivir a través de las que se establece una conexión con el linaje (Franco, 1994: 213), una prolongación actuante para hacer las cosas como “en antes”; la huella de dicha prolongación es la persona con la que “se enseñaron”, quien entregó lo que a ella le fue dado previamente en el ciclo de la tradición (Herrejón, 1994).

Es frecuente escuchar que el conocimiento de la técnica fue pasando de los familiares mayores a los más jóvenes con estrategias y motivaciones distintas que hablan de los procesos por los que una mujer adquiere el oficio, siendo las más habituales “el gusto”, “la obligación” y “la necesidad”.



María de la Luz Felipe haciendo y jugando con el barro. Actualmente, con veinte años, no se dedica al barro, trabaja recogiendo fruta en Tangancícuaro.

Una de las formas de transmisión del “saber-hacer” artesanal (Chamoux, 1992) es de madres a hijos de manera informal. Los hijos, mujeres y hombres, juegan o ayudan jugando, prácticas que no forman parte de sus obligaciones ni a las que se dedica un tiempo concreto. Esta familiaridad no implica necesariamente el aprendizaje, pero sí el despertar del “gusto” y un primer acercamiento que se refuerza en la adolescencia pero que no garantiza la continuidad con el oficio.

Visitando las casas de alfareras es común ver a niñas y niños ayudando a pintar o jugando con el barro y así lo refieren las historias de vida cuando recuerdan que les

gustaba mucho agarrar el lodo en su infancia, que hacían juguetitos para el *mayépi*⁶⁴ o que se ponían muy contentas cuando se vendían sus piezas en los mercados regionales.⁶⁵

“El gusto” por el trabajo no es algo menor, tener o no tener gusto por el oficio es condición previa a su aprendizaje, un concepto que ya se recogía en el diccionario de lengua tarasca de Gilberti del S.XVI (1901[1559], p.499): “trabajar con pasión”, *Am misquareta*, y sin esta pasión, si no te gusta “agarrar el lodo”, no se logra el trabajo bien hecho; son múltiples los testimonios que así lo refieren.

En muchos casos el oficio se trunca tras el matrimonio, “al llegar”⁶⁶ a una casa en la que no se trabaja el barro, o al estudiar o decidir faenar en la “pisca” recogiendo fruta a destajo en el pueblo mestizo de Tangancícuaro. Este fue el caso de María de la Luz Felipe, hija de padres migrantes que creció con su abuela Paulina Nicolás Vargas, a su lado se familiarizó con el oficio, le ayudaba a pintar y a vender en el tianguis de Patamban pero nunca quiso dedicarse a ello porque “no le gusta”.

Sin embargo, las artistas que tuvieron en su niñez experiencias lúdicas con el barro, anclan en la infancia su autobiografía como alfareras.

Hay mujeres que no heredaron el oficio, fue su voluntad lo que les llevó a buscar la ayuda de una vecina o familiar que les enseñara a hacer piezas de molde o “artesanías”.

En otros casos se aprende por “obligación” ante la necesidad de cumplir con los deberes que conlleva del matrimonio. El sistema de parentesco patrilocal coloca a la mujer casada en una posición de subordinación frente a la parentela del esposo, “llega” a su casa y en ella tiene que demostrar su valía y responder a las demandas de su nueva familia, sobre todo las de la suegra. Este fue el caso de varias mujeres entrevistadas, quienes afirmaron que aprendieron “a huevo” cuando la ayuda pasó a formar parte de sus obligaciones.

Estas relaciones entre nuera y suegra recuerdan el apunte que hiciera Lumholtz (1945) a finales del siglo XIX sobre “la crueldad de las suegras” purépechas: “Se halla en la sierra muy extendida la costumbre de que las hermanas del marido, y muy especialmente la madre, maltraten a la novia lo más que puedan”.

⁶⁴ El *mayépi* es un modelo reducido del mercadeo, un juego de intercambio de piezas de barro, alimentos y frutas en el que participan fundamentalmente las niñas del pueblo en el tiempo de cuaresma. (Padilla, 2000).

⁶⁵ Esta forma de motivar a los niños es una práctica común que me han referido creadores de otras comunidades como Tzintzuntzan y Uruapan en las que el objeto elaborado por el infante se vende y se le entregan las ganancias.

⁶⁶ Es así como se refieren al cambio de hogar que supone el matrimonio en un sistema patrilocal en el que “se llega” a la casa y familia de los padres del varón.

Este fue el caso de F.P.⁶⁷ a quien su suegra no la quería como nuera porque no sabía trabajar el barro. Hija de ganaderos, truncó sus aspiraciones educativas al casarse y se vio obligada a aprender el oficio de alfarera bajo las humillaciones de la suegra, fue la solidaridad de una vecina la que le permitió aprender un oficio que con el tiempo apreció y le dio buenos frutos, pero que abandonó en cuanto pudo para continuar con sus estudios, a día de hoy, con cuarenta y cuatro años de edad y cinco hijos, acaba de terminar sus estudios en pedagogía.

La necesidad de obtener ingresos, como ya dijimos, es la motivación principal del trabajo, sobre todo de aquellas mujeres que se convierten en cabezas de familia al quedar viudas, ser esposas de migrantes o de hombres “desentendidos”, lo que les lleva integrarse en alguna de las distintas modalidades de trabajo que he podido caracterizar: al menos cinco categorías de alfareras según el nivel de “necesidad”, su capital y su vínculo con las instituciones:

- Mujeres que venden su mano de obra;
- las que maquilan⁶⁸ para otras mujeres del pueblo;
- quienes se dedican a hacer solamente figuras de molde que se venden en los mercados regionales;
- las que hacen “artesanía”, es decir, figuras modeladas para un mercado externo;
- y las que hacen artesanía y al mismo tiempo cuentan con un capital que les permite ser revendedoras o comprar “crudo” a otras alfareras.
- Estas modalidades se combinan según apriete “la necesidad”.

En el escalafón económico más bajo, están aquellas mujeres que realizan labores a cambio de una remuneración en dinero o en especies, estas mujeres no cuentan con ningún medio de producción; les siguen las mujeres que “venden crudo”, es decir, aquellas que maquilan para otras haciendo piezas de molde o figuras y que las venden sin quemar a otras mujeres, quienes, una vez terminadas, las comercializan como propias e incluso las inscriben en concursos; les siguen aquellas que trabajan y venden sus piezas en mercados regionales, alrededor de seis al año, concentrados entre los meses de octubre y noviembre, espacios en los que no se requieren permisos especiales ni el dominio del castellano, donde obtienen importantes ingresos pero con poca capacidad de acumulación de capital por su temporalidad tan limitada; a ellas les siguen las creadoras que hacen o revenden artesanías, es decir, las piezas para un público no purépecha que se comercializan en tianguis estatales bajo el control institucional, donde necesitan estar adscritas a uno de los tres grupos de artesanos del pueblo, estar

⁶⁷ En algunos casos omitiré el nombre completo por la delicadeza de la información compartida.

⁶⁸ Maquilar implica realizar una parte de un proceso productivo.

“credencializados” por la Casa de las Artesanías de Michoacán y “hablar castilla”, es decir, español. En estos casos el nivel de acumulación de capital permite que algunas mujeres compren “crudo” o combinen su producción con la reventa de obras de otras alfareras.

De los casos anteriores el último es el que permite obtener mayores ingresos a través de las ventas, los concursos y la solicitud de créditos, una condición que en contrapartida es dependiente de las instituciones y de las decisiones de las y los líderes artesanales, habitualmente acusados de abuso de poder, tráfico de influencias en la distribución de espacios de venta y otros privilegios.

En lo que a las formas de aprendizaje se refiere, las historias de vida indican que en Ocumicho se aprende a trabajar “viendo” y haciendo, así se expresa y con el tiempo pude comprobar que así es⁶⁹, esa es la forma de “enseñarse”:

“yo veía como los hacía”;

“nomás de ver a mi mamá”;

“cuando las hacía yo andaba allí y ya me fijaba y me enseñé”.

Sólo mirando, imitando y haciendo se aprende a manejar el barro. En el proceso de aprendizaje no se habla mucho sobre “la manera” de hacer, hay algunos datos clave que sí se explicitan, el resto consiste en repetir los pasos que hace la experta y si el resultado no es satisfactorio la maestra lo desbarata y lo hace de nuevo para que la aprendiz “se enseñe”; sólo hay que observar y repetir hasta que “se hace la mano, la mano se hace al barro, porque no saben y la mano no está impuesta, se calienta mucho y yo [comenta Concepción Quirós] mira está fría, ya está impuesta y cualquier cosa sale bien”.

De lo dicho llama la atención la manera en que se refieren al proceso de aprendizaje, traducido al español como “enseñarse” acto que sitúa la totalidad de la acción de aprender en el receptor del saber-hacer, “yo me enseñé”, cuestión que no es menor porque devela la relevancia de la voluntad y el gusto por aquello que se quiere conocer.

Por otro lado, es importante destacar que el espacio de trabajo y el género van de la mano, el barro se amasa, modela, quema y pinta en la casa, nada obliga a salir⁷⁰, excepto la comercialización, lo que se considera una de las principales ventajas del

⁶⁹ Esta cualidad es compartida con otros oficios (Ramírez, 2004) y latitudes, algo que experimenté en la comunidad cuando quise aprender a hacer monos y que recordé de mi propia experiencia de aprendizaje de la carpintería y el manejo de herramientas con mi padre: es viendo y haciendo como se aprende, imitas, experimentas, te corrigen y vuelves a hacer.

⁷⁰ La materia prima la llevan a vender al pueblo en costales de barro molido.

oficio: “puedes pintar y si necesita cuidar a los hijos o atender la comida sí se puede, no te sales de la casa”.

El hecho de trabajar en el hogar condiciona la percepción del trabajo que es entendido por muchos como una dedicación secundaria coincidente con la descripción que hizo Robert West en su visita de los años cuarenta, quien registró en su informe que las mujeres de Ocumicho se dedicaban a hacer juguetes de barro “en su tiempo libre”, lo que ilustra, más que la realidad, su concepción del trabajo femenino como accesorio:

“Otro tipo representativo de producción cerámica son las figurillas de barro que en su tiempo libre hacen las mujeres de Ocumicho. Huecos en su interior, estos juguetes diminutos en forma de caballos, ovejas, bueyes y gente, se elaboran con ayuda de moldes y cada una tiene un orificio que sirve como silbato. [...] esta actividad se lleva a cabo sólo en época de lluvias”. (2013:140)

En la economía purépecha se combina el auto abastecimiento a través de la agricultura y la recolección con la necesidad de capital para la adquisición de bienes, el sostenimiento de compromisos familiares y comunitarios, la atención de la salud y la compra de materias primas para el trabajo.

Bajo este esquema no existe una dedicación exclusiva a un oficio. En el caso de los hombres, el trabajo del campo se puede combinar con ir a la leña -para surtir el fogón de la casa o para vender-, con la albañilería, la talla de madera y la ayuda a la mujer en la época de lluvias, cuando la milpa no lo demanda, un tiempo en el que puede colaborar cargando el horno, pintando, empacando o vendiendo; en el caso de las mujeres, la casa ocupa gran parte de su tiempo pero dentro de ella desarrollan una diversidad de oficios que se combinan con el mercadeo, pongamos por ejemplo a Paulina Nicolás, alfarera que sale a vender figuras en los tianguis regionales y además es curandera, sobadora y *pireri* -cantante-.

Ser alfarera, atender las labores de la casa, salir a vender y ayudar en la milpa suelen ser las actividades habituales de las mujeres, en una división del trabajo bastante flexible, mucho más en el caso de ellas que en el de los hombres.

“Si quieres ya mejor no me des nada, al cabo yo ya traigo”

De la dedicación a este oficio se deriva una transgresión significativa de los roles de género: el que la mujer “traiga dinero en la bolsa”.

Las mujeres alfareras dicen que la necesidad las avocó a trabajar, muchas de ellas forman parte de familias sin tierras, consideradas, al menos antiguamente, entre las más pobres del pueblo; otras tantas trabajan para compensar la desatención de maridos que “puro se la pasan tomando”, algunas son cabezas de familia, madres solteras, esposas de migrantes que “no mandan nada”, viudas y muchachas⁷¹ que viven bajo el techo de los padres y han decidido no casarse.

¿Qué factores se relacionan con su mayor o menor éxito y capacidad de acumulación? ¿Cuáles son las manifestaciones de su empoderamiento y cuales sus costos?

La combinación de salud, necesidad, roles sociales y capacidad de movimiento para la comercialización son factores que están en relación directa con las trayectorias artísticas de las mujeres de Ocumicho: la obra de una mujer no es la misma cuando es recién casada y vive en casa de su suegra que cuando vive “aparte”, cuando tiene hijos pequeños que cuando estos ya crecieron, cuando vive con su esposo que cuando enviuda, es madre soltera o cabeza de familia por la migración, cuando es joven que cuando envejece.

Son muchos los casos que conozco de mujeres casadas cuyo oficio se ha convertido en sustento familiar. El éxito de las figuras, sobre todo entre los años setenta y noventa, generó vocaciones inexistentes hasta entonces. El trabajo del barro era exclusivamente femenino⁷², las mujeres hacían juguetes y ellas mismas los vendían en tianguis regionales. La euforia del fenómeno de los diablos motivó a muchas mujeres a integrarse al oficio: “todo compraban, así me decía mi vecina: ‘tú hazla una’ de la que tú quieras, al cabo sí te van a comprar, todo compran”⁷³. Ante esto, el número de mujeres alfareras creció y los hombres vieron en el oficio una dedicación rentable, de ahí que hasta la fecha muchos dediquen parte de su tiempo a ayudar a la mujer pintando, cargando el horno de leña, empacando, comercializando las piezas y “encabezando” las organizaciones de grupos de mujeres artesanas.

Es destacable el giro que ha experimentado el pueblo en lo que a roles de género se refiere. Son pocos los hombres que se dedican al modelado del barro, pero los hay; otros han retomado el estilo de las piezas de alfarería y lo han trasladado a un material eminentemente masculino: la madera, inspirándose en el estilo de las piezas de barro y

⁷¹ La palabra usual para referirse a una mujer soltera.

⁷² En algunas fotografías de mercados regionales de los años setenta se observan a hombres acompañando a mujeres al mercadeo, pero en general era un trabajo femenino que incluía al varón si requería pernoctar.

⁷³ Paulina Nicolás Vargas.

sumándose al impulso del mercado que éstas propiciaron; pero lo más significativo es que en muchas casas el trabajo de la mujer ya no se considera secundario, no es sólo un complemento a la economía familiar, es el sustento principal del grupo doméstico y así lo asumen los hombres que lo integran. Hay casos en los que los esposos toman el control de los procesos de comercialización y en consecuencia de las ganancias obtenidas, pero cada vez es más extraño ver hombres solos vendiendo piezas; esposos o hijos acompañan a las mujeres, pero son ellas, en la mayoría de los casos, las que tienen el control de sus economías, un factor de claro empoderamiento.

“Traer dinero en la bolsa” es motivo de conflicto para las mujeres, algunas son acusadas por sus esposos de conseguir el dinero por otro lado, “en el cerro con los hombres”, pero en muchos casos el trabajo femenino se valora como contribución esencial a la economía familiar y limita, por ejemplo, la violencia hacia las mujeres bajo la lógica de que “si ya no me mantienes no tienes derecho sobre mi persona”.

La realidad de las mujeres “solas” es distinta. Muchas de las artesanas entrevistadas comentaron que el enviudar fue la razón que las llevó a insertarse en el trabajo del barro para sostener a la familia, este es el caso de las viudas jóvenes que antes, cuando “se vendía mucho”, lograron hacerse con un pequeño capital, “levantar una casita” y sacar a los hijos adelante; estas mujeres continúan trabajando hasta la fecha, acompañan a sus hijas a los tianguis o compran figuras para revender y mantener así los espacios de comercialización que tienen asignados en mercados turísticos, un bien muypreciado.

Al envejecer, muchas mujeres abandonan el trabajo de los “diablos” y retoman la tradición de los juguetes de molde para vender sus piezas a mayoreo en el mercado de Patamban o en el circuito de plazas regionales, espacios en los que reciben menos beneficios pero que aseguran un ingreso⁷⁴ regular y sobre todo, que controlan con facilidad.

La edad es un factor a considerar. Crear exige “ganas” y éstas se pierden con el tiempo, además, a quienes las conservan les falla una herramienta fundamental: el cuerpo y la fuerza. A pesar de ello, mujeres como Antonia Martínez Álvarez -que crió a hijos y nietas haciendo monos- no pueden dejar de trabajar; ella lleva en cama más de dos años con una movilidad muy limitada, pero ha realizado las adaptaciones necesarias para seguir trabajando postrada porque no puede “estar así no más”, ya está “impuesta”

⁷⁴ En el 2014 se vendía la docena de silbatos chiquitos a 20 pesos (de aprox. 7 cm de alto).

a trabajar y hacerlo le anima la vida; ahora sus ventas se limitan a vender figuras de barro sin cocer a otras artesanas que mal pagan su trabajo.

Para Antonia Martínez, pasar de la galería de arte internacional a ser maquiladora es el costo de la edad y la enfermedad en un oficio que requiere del cuerpo sano.

Otro caso particular es el de las esposas de migrantes. Los procesos migratorios están generando modelos de familia distintos del tradicional.

El más común es aquel en el que una mujer y sus hijos viven con sus suegros. En estas condiciones tendrá que ayudar a su suegra en las labores artesanales y las ganancias pertenecerán, en la mayoría de los casos, a su suegra, no a ella.

La relación puede ser más solidaria cuando suegra y nuera se quedan solas, sin sus esposos, por viudez o porque se fueron al “Norte”. He conocido casos en los que ambas mujeres trabajan y se administran conjuntamente, pero lo habitual es una relación de sumisión en la que la suegra marca el trabajo de la nuera y administra incluso el dinero que manda su hijo desde el extranjero. Es tan sólida esta subordinación que en ocasiones, aunque no compartan una misma casa, la nuera depende simbólicamente de la suegra.

Tras observar el crecimiento económico de varias artistas que viven sin esposos, me atrevo a decir que uno de los modelos de familia más propicios para el éxito de una mujer alfarera es el monoparental formado en una casa independiente. Madres solteras, mujeres abandonadas por sus maridos, cabezas de familia ante los procesos migratorios o mujeres viudas, tienen a su cargo a los hijos, incluso a los nietos de familias migrantes,⁷⁵ y el reto de ser el sostén de todos con la artesanía como su primera fuente de ingresos.

Sin la figura del esposo presente, ni de la suegra, tienen menos limitaciones para acceder a la comercialización, son mujeres que establecen redes de ayuda mutua acompañándose en las salidas a mercados regionales y nacionales, apoyándose práctica y emocionalmente entre ellas, unas relaciones mediadas por un conflicto soterrado.

⁷⁵ Cada vez es más común que los hombres emigren con sus esposas, hijos varones e hijas mayores dejando a cargo de los abuelos, en ocasiones abuelas solas, la crianza de las niñas pequeñas. Paulina Nicolás y su esposo criaron a dos nietas, desde los 3 hasta los dieciocho años; Antonia Martínez crío a sus tres nietas sin ningún apoyo de los padres de las niñas.

“Envidian mucho, eso es lo malo”

El conflicto es una constante en el discurso de las artistas. Cuando visitaba a las alfareras después de un tiempo, lo primero que me contaban eran las malas conductas y abuso de poder de unas mujeres sobre otras: despojo de espacios en tianguis, cobro excesivo del transporte, copias de piezas, reventa, y un largo etcétera de desavenencias que no se ventilan para evitar el enojo, que junto a la envidia, son dos factores mediadores de la vida social de los purépecha, motivos de enfermedad que deben evitarse.

La envidia es la manifestación del “desequilibrio comunitario” que rompe con la estructura equilibrada de la “comunidad cerrada” e integrada por una serie de “bienes limitados” (Foster, 1972), lo que supone que el enriquecimiento de una persona se logra a costa del empobrecimiento de otros. Este sistema ha sido analizado por Foster para el caso de Tzintzuntzan (1972), Julián López García para pueblos mesoamericanos (1992) y por Gouy-Gilbert para Ocumicho (1995).⁷⁶ Esta autora analiza acertadamente la “gestión de la envidia” en el pueblo, lo que obliga a mantener el equilibrio entre las alfareras para evitar ser envidiado y por ende poner en riesgo la vida,⁷⁷ de ahí que se acepten tratos y relaciones desventajosas pero que evitan tanto el conflicto, cuya manifestación es el enojo, como la envidia.

Ambos: el enojo y la envidia, son los costos del éxito y la acumulación de capital que propician las políticas públicas -concursos, premios, reconocimiento público- implementadas bajo una lógica ajena a las formas de regulación propias de la cultura purépecha.

Las válvulas de escape que parecen liberar parte de estas tensiones son los pequeños grupos cerrados de ayuda mutua en los que las mujeres con mayor capital económico y simbólico distribuyen parte de lo acumulado en beneficio de otras mujeres.

De este contexto surgen mujeres líderes que orientan a otras sobre los mecanismos para solicitar un préstamo, para conseguir el transporte de las piezas, mujeres que prestan dinero o compran piezas a las que menos tienen, que poseen un acceso directo al mercado, que establecen tratos, “amarran” compradores y pedidos,

⁷⁶ En un salto comparativo cabe preguntarse sobre los nexos entre la envidia y los celos que Lévi Strauss (1985) acuñó como característicos de la alfarería, un “arte celoso”; sin relación aparente con los celos maritales, el oficio de la alfarería en Ocumicho sí manifiesta un “celo” en su desarrollo, un cuidado de la mirada ajena.

⁷⁷ Son varios los casos conocidos de alfareras y alfareros que han muerto por “envidia”, que traducida en “maleficio” acabó con el capital acumulado, que “nunca les alcanzó para curarse” y con sus vidas; así le pasó a Teodoro Martínez y a María de Jesús Nolasco, ambos líderes de grupos de artesanos.

deciden el precio de cada figura y que tienen en sus manos las estrategias de comercialización.

Qué otras implicaciones conlleva el éxito. Ser alfarera, encabezar una familia sin esposo, salir a vender y acumular capital se presta para todo tipo de especulaciones. Es común que estas mujeres afirmen ser conscientes de que se habla mal de ellas, de que se dice que “andan con hombres” para que les compren o que “se duermen” con los jurados para ganar los concursos.

El costo social de tener “éxito” es en muchos casos el desprestigio, una realidad que con el tiempo está cambiando.

Ya hablamos de Zenaida Rafael Julián, madre soltera de tres hijos, que ha sido en los últimos quince años la artista más exitosa de la comunidad. Los acabados de sus piezas y la complejidad de sus composiciones le han hecho merecedora del reconocimiento de propios y extraños, ganadora de infinidad de premios y tanto ella como sus obras circulan por la red, libros y medios de comunicación. Durante años su soltería fue motivo de crítica en el pueblo, pero actualmente tiene un liderazgo claro y un manifiesto respeto hacia una mujer que ha sido cabeza de una familia extensa conformada por sus hijos, sus hermanos y los hijos de estos.

Bárbara Jiménez, quien ronda los noventa años de edad, fue una de las primeras líderes de artesanos del pueblo, en su caso el respeto y autoridad comunitaria le abrió las puertas a ser líder artesanal, cargo que comúnmente había sido ocupado por hombres. Bárbara Jiménez es Cabilda, es decir, forma parte de una de las instituciones cívico religiosas más importantes del pueblo, una especie de consejo de ancianos al que se integran aquellas personas que han dado servicio a la comunidad como cargueros de los santos⁷⁸ (ver infra.). Su desempeño como líder artesanal le ha supuesto el rompimiento con lazos de parentesco ritual y denostaciones del resto de artesanos; a la fecha lidera nominalmente un grupo mínimo conformado por familiares que es encabezado de facto por uno de sus hijos.

En ambos casos las costumbres y pautas culturales tradicionales se articulan con nuevas realidades protagonizadas por mujeres que rompen con sus roles y abren brecha para futuras generaciones.

⁷⁸ Al respecto ver el trabajo de Mario Padilla (2000).



Bárbara Jiménez, 1999.

Las voces que aquí se presentaron y las que acompañarán al lector de estas páginas son las voces de mujeres artistas, que también son madres, esposas, pero sobre todo trabajadoras de doble jornada que aprenden y enseñan en diálogo constante con artistas de otras latitudes, con públicos, instituciones y mercados; creadoras que hacen historia al modelar en barro el acontecer del pueblo y el mundo, crónica de un tiempo que en sus manos se vuelve arte, un arte con múltiples apellidos que develan la subalternidad de estas creadoras al tiempo que su agencia y la de sus obras.

2.2- “El destino” hecho oficio

Qué saberes y técnicas debe dominar una mujer -o un hombre- para tener oficio, es decir para ser alfarera, condición básica que caracteriza al individuo y de la que se deriva su agencia como transformador de la materia prima y creador de las esculturas en barro policromado que motivan este trabajo.

La descripción de la técnica que utilizan las artistas se realizará a partir del análisis de seis casos, mujeres de tres generaciones distintas y cuatro focos de aprendizaje diferentes: Antonia Martínez y su hija, Apolonia Marcelo, quien aprendió de la primera; Francisca Pózar que aprendió de su suegra, María de Jesús Nolasco; Paulina Nicolás y Zenaida Rafael. Todas comparten formas similares de encarar el proceso técnico que se describirá.

Tomando como referencia las categorizaciones de Mauss (1974, 2006) y de Leroi-Gourhan (1988) realizaré el relato de mi observación describiendo a profundidad las técnicas y el “saber-hacer” que preceden a la forma.

Bajo el concepto de técnicas concentraré aquellos “actos tradicionales agrupados en función de un efecto mecánico, físico o químico, en cuanto que son conocidos como tales actos” (Mauss, 2006: 49). Estos actos son tradicionales en la medida que se enseñan y se experimentan generando hábitos operacionales.

La clasificación de Mauss se complementa con el énfasis que atribuye Leroi-Gourhan a la materia prima utilizada, al afirmar con rotundidad que “es la materia la que condiciona todo tipo de técnicas y no los medios o las fuerzas” (1988: 17); de este autor me resulta muy sugerente la presencia que tiene la materia prima en su trabajo y las similitudes existentes entre las herramientas que él recoge como propias de la alfarería y las empleadas en Ocumicho. Además, es llamativa la semejanza existente entre figuras de Ocumicho de distintas épocas y de otras latitudes, todas elaboradas con barro y con herramientas similares (Imágenes de ejemplos 1).

Estas similitudes formales apuntan hacia la teoría de Leroi-Gourhan sobre el condicionante de la materia prima, en este caso el barro, que junto a herramientas muy semejantes, dan como resultado formas familiares.

En cuanto al proceso de creación, Mauss habla de la existencia de actos tradicionales aprendidos a partir de la liga entre el individuo y lo social, mientras que Marie-Noelle Chamoux, tras analizar el trabajo y las técnicas de aprendizaje en el México indígena, aplica el concepto del “saber-hacer” para referirse “al conjunto de conocimientos y saberes humanos que permiten, a la vez, el funcionamiento del binomio herramienta-materia prima, el desarrollo de las secuencias operativas y la obtención de un resultado cercano o deseado” (1992: 16). Esta dupla, del saber y el hacer, puede observarse en sus distintas dimensiones: gestual e intelectual, colectivo e individual, consciente e inconsciente (Ídem).

En el caso de Ocumicho, el oficio se completa con lo que denominaremos “saber decir”, el saber contar y relatar, nutrir de sentido las formas para un observador ávido de “significados”.

Imágenes de ejemplos 1



Piezas de Ocumicho de la colección del Museo de Artes e Industrias Populares INAH Pátzcuaro, circa 50s.



(Izq.) Toro alcancía-silbato, Ocumicho 2014; (dcha.) Jinete, Ocumicho, 2002.



Tecolote, con forma globular, Ocumicho. 2014.



Muñecas con silbatos, Ocumicho, piezas entre 1994 y 1999; tecolotito de Ocumicho, 2013.



Ejemplos de piezas de otras regiones del país que se asemejan a las de Ocumicho: (de izq. a dcha. y de arriba a abajo): “Pareja de danzantes” Tlayacapan, Morelos; “Torito”, Metepec, Estado de México; “Arriero”, Tecamatepec, Estado de México; “Mujer de Juego de piezas rituales”, Metepec, Estado de México; “Cocina”, Santa María Tatecla, Veracruz; “Silbato de pájaro”, Teteposco, Jalisco; “Tigre”, Acatlan. Guerrero. Piezas de la colección Ruth de lechuga, Museo Franz Mayer, circa 70s.

En estas páginas los saberes y haceres se disgregarán para entender el uso de los tiempos y espacios, herramientas y cadenas operacionales que se aplican sobre la materia prima (Chamoux Op.cit.; Fischer, 2000).

La descripción etnográfica del oficio que aquí presento la realizaré en diálogo con los autores mencionados. En el texto aparecerá la voz de las artistas explicando o nombrando los procesos. Al respecto, es importante decir que en ocasiones dicha verbalización resultó un tanto forzada por mi interlocución. Las operaciones más mecánicas, como la preparación del barro o la cocción de las piezas, se explicaban con fluidez, distinguiendo partes muy precisas de cada operación; sin embargo, cuando pedía que me explicarán como se hacía una figura, es decir, el proceso que implicaba crear, tomaban el barro, empezaban a trabajar y me mostraban haciendo y acompañando las acciones con palabras del tipo “se hace ésta, y luego le haces así, cuando ya está esa le haces aquí así”, es decir, la palabra no explicaba, sólo lo hacía el gesto.

La manera que encontré de distinguir cuando existía un giro en el proceso fue identificando ciertos cortes en su relato y preguntando en cada uno de ellos por la acción que se realizaba, de ahí los verbos en purépecha que se encontrarán en el texto.

Lo anterior deja entrever el tipo de trabajo que se realiza, lo que Yves Barel nombró como un saber-hacer incorporado (1977, en Chamoux, 1992), es decir, el conocimiento que tiene el individuo y el grupo al que pertenece como resultado de su aprendizaje, sus habilidades y sus experiencias, un hacer que no puede analizarse en su totalidad porque el saber y el hacer no pueden separarse. Cuando esto ocurre entonces el hacer queda reflejado en el gesto y el saber en soportes “no biológicos” como un libro o similar (Idem).

“Al describir una técnica lo que intentamos hacer es una algoritmización de los saber-hacer incorporados al formular por medio de símbolos verbales y escritos un saber hacer, símbolos que se volverían inefables para los operadores” (Chamoux, Op.cit.: 36) de ahí la dificultad y limitaciones de este apartado: relatar y “traducir” a palabras una serie de gestos, actos y procesos que se explican “haciendo”.

a.- El dominio del espacio y el tiempo

Las artistas de Ocumicho no separan la vida cotidiana de su proceso creativo; modelar el barro se alterna o yuxtapone con otras actividades lo que lo vuelve un proceso ubicuo en tiempo y espacio, más no aleatorio. El uso adecuado del tiempo y el espacio depende de una experiencia adquirida y considero fundamental incluir estos saberes como parte constitutiva del oficio en la medida que de ellos puede depender, por ejemplo, la salud, el éxito de una venta o una quema.

El Espacio

No existe un área exclusiva para trabajar el barro, en los casos analizados encontramos mujeres trabajando en la cocina, bajo el tejaban del horno, el patio o las habitaciones de la casa.

Las variables detectadas que intervienen en la selección del lugar de trabajo son las siguientes: el proceso realizado, el clima, la salud, las necesidades de espacio, la demanda y el número de personas que colaboraban en la elaboración de las piezas.

El barro requiere de espacios cerrados, sin aire que lo reseque, por lo que el modelado y moldeado de las obras se lleva a cabo normalmente en las habitaciones de la casa; el secado de las piezas exige un ir y venir en el que las piezas entran y salen de los espacios cerrados; la quema se realiza en el lugar donde se encuentre el horno, normalmente resguardado bajo un tejaban o en el fogón de la cocina de leña -si se trata de piezas pequeñas-, siempre a cubierto; el pintado también suele realizarse en las habitaciones de la casa, pero ocasionalmente, si la cantidad de piezas es grande, se pinta en el exterior para evitar los olores de la pintura, considerados dañinos para la salud, esta opción se ve limitada en la temporada de lluvias cuando la producción en general se incrementa.

El número de colaboradores también determina el espacio utilizado, por ejemplo, en los días previos a tianguis artesanales o de entregas de pedidos grandes, las cajas de cartón, el papel para embalar, las figuras y las pinturas están por doquier, la demanda requiere de la colaboración de la familia incluso de ayudantes externos, un volumen de personas que ocupan las áreas más amplias de la casa.

De todos los lugares posibles, el más habitual para modelar y pintar suele ser el más cercano a la entrada de la vivienda, sea un pasillo o una habitación, espacio propicio para recibir a los posibles compradores en una vivienda que no está adaptada al

oficio sino a la inversa, el trabajo se adapta a la casa y la modela, la convierte en almacén, taller o lugar de exhibición según se requiera⁷⁹.

El tiempo

El tiempo dedicado al barro se cruza con otras variables como el tipo de unidad de producción de la que forman parte las artistas, el número de mujeres adultas que integran la familia, los compromisos rituales, la demanda, la climatología y como vimos en el apartado previo, la salud y la edad. Una mujer debe saber cuándo puede trabajar y cuando debe espaciar o relegar el tiempo que dedica al oficio por motivos técnicos, sociales o físicos.

El tiempo dedicado a la alfarería está directamente relacionado con el tipo de unidad familiar al que se pertenece y las labores que se deben atender, una realidad señalada por los estudios que abordan el trabajo de mujeres creadoras en México y otras latitudes (Chamoux, 1992; Fischer, 2008; Moctezuma, 2002).

Las mujeres que más tiempo dedican al oficio son las que viven solas, habitualmente con descendencia a su cargo; siguen aquellas que viven con su esposo y descendencia en una casa independiente de la suegra, quienes pueden tomar decisiones sobre la organización de sus labores y dedicar tiempo parcial al trabajo del barro; por último, las mujeres que habitan en casa de la suegra, con un esposo y prole.

La razón está relacionada con el cumplimiento del rol de la mujer en Ocumicho. Ser alfarera es un don apreciado en una mujer pero su desempeño siempre está supeditado a la atención de la familia, la ayuda al esposo en el campo, las encomiendas de las suegras y cuñadas, y los compromisos rituales.

El tiempo en Ocumicho está marcado por el ritual: las fiestas en honor de los santos y vírgenes, los robos de las novias, las bodas, bautizos, egresos de la escuela y demás, se insertan en una red de compromisos familiares y de compadrazgo que ocupan el tiempo de los hombres y mujeres de la comunidad. Ayudar es un “derecho”, palabra que sustituye a la de obligación y ante la que el trabajo queda relegado.

El tiempo dedicado por las artistas al proceso creativo es proporcional al número de mujeres adultas que integran la familia, hijas y nueras que ayudan en las labores domésticas y en el trabajo del barro.

⁷⁹ Mi observación es distinta a la que realiza Gouy-Gilbert (1995), quien apunta que se prefieren espacios apartados para evitar las envidias, aunque existe el celo de la mirada comunitaria también se busca atender a los visitantes, y para ello se eligen los espacios más cercanos a la calle.

La demanda y la necesidad son factores que ralentizan o aceleran el ritmo de producción. Los mercados regionales, los concursos, fiestas locales e invitaciones a vender en diferentes plazas del país, concentran los esfuerzos de las artistas y su familia; la necesidad de obtener ingresos, como hemos visto, es uno de los motores principales del trabajo.

El clima es un factor que impacta en la temporalidad del trabajo. Las temporadas de secas y de lluvias afectan la producción: en las lluvias el trabajo es más difícil, la humedad del ambiente que impide el secado adecuado de las piezas; la dificultad de extraer el barro encarece su precio del mismo; la humedad de la leña y las tormentas constantes entorpecen las quemadas. Sin embargo, en esta época no se trabaja la tierra, los hombres pueden colaborar en la comercialización y elaboración de figuras y es la temporada en que se activa el circuito de tianguis regionales. Con todo, es “en lluvias” cuando se incrementa la producción alfarera.

Los conceptos de salud y enfermedad también marcan el tiempo dedicado al oficio y quien lo practica debe conocer el mal que puede sufrir si no atiende ciertas reglas de prevención, siendo la más observada la del equilibrio entre lo frío y lo caliente. Sobre la raíz de este pensamiento, arraigado no sólo en comunidades indígenas sino también mestizas, existen distintos planteamientos: George Foster (1972) y Gonzalo Aguirre Beltrán encuentran su raíz en la teoría griega de los humores, mientras que López Austin (1990) sitúa su origen en el pensamiento mesoamericano, oposición que Aguirre Beltrán supera en textos más recientes (1994) incorporando la idea del sincretismo. No es motivo de este texto discutir sobre el tema, pero sí lo es remarcar la fuerza de esta concepción en el oficio.

Las afecciones se pueden dar sobre el cuerpo caliente o sobre el cuerpo frío. Cuando se están cociendo las piezas el cuerpo se calienta y no debe mojarse o exponerse a corrientes frías mientras que cuando se está trabajando el barro, sustancia fría, no es recomendable, por ejemplo, cocinar de inmediato. Siendo así, si el cuerpo estuviera afectado de un mal caliente no se podrá trabajar el barro o si se está modelando, actividad fría, no es recomendable prender el horno. Estas concepciones determinan también el ritmo del trabajo.

Ahora bien ¿a más tiempo disponible existe una mayor dedicación y cuidado en el oficio y por ende un logro más afortunado de las formas⁸⁰? Las mujeres que disponen de más tiempo para trabajar el barro son las solteras (con o sin hijos) y viudas, pero es la

⁸⁰ Para los parámetros del gusto de las artistas locales.

edad, la salud y las “ganas” las variables que se cruzan con el tiempo para dar resultados más exitosos. La combinación de buena salud, ganas, necesidad y tiempo dan como resultado obras catalogadas como excelentes por las mismas artistas.

La maleabilidad de la materia prima es equiparable a la del tiempo que se le dedica: el barro sabe esperar.

b.- Las herramientas de trabajo

Retomando las palabras de Chamoux (Op.cit.: 17) “Las técnicas no industriales no son más simples. Las herramientas son las sencillas”, una afirmación que aplica en el caso de Ocumicho.

Las herramientas son las siguientes: mesa y silla de trabajo, tabla de madera, *tsakápu* (piedra), hilo de nylon, cuchillo, -hoja de cuchillo o trozo de hojalata-, clavo o palillo de madera, recipientes diversos para agua y pintura, trozos de tela, bolsas de plástico, moldes, pinceles, cepillo de dientes y horno.

Las características y funciones de cada uno de estos instrumentos de trabajo será descrito a partir de la clasificación de Marcel Mauss (1974, 2006), quien siguiendo la división de Reuleau distingue entre: útiles (1974) [llamadas herramientas en la versión de 2006] “que suele confundirse con el instrumento, pero siempre es más simple y está compuesto de una sola pieza, es el caso de la cuña o la palanca [e] Instrumentos, compuestos de útiles, ejemplo típico es el hacha, que consta de un mango con función de palanca, aparte del hierro y las máquinas o conjunto de instrumentos” (1974:48).

Instrumentos

Lo que podríamos clasificar como instrumentos, fabricados a partir de varios útiles, son los pinceles y el horno.

- Los pinceles *-atarhitakua*, lo que sirve para untar- se fabrican con cabello humano o pelo de caballo, amarrados a una ramita delgada de madera. La sencillez de su fabricación permite tener muchos grosores y largos diferentes. Se requieren pinceles anchos -de alrededor de medio centímetro de grosor- para cubrir las formas con colores planos y pinceles delgados y largos para recorrer las superficies con el dibujo ondulado y continuo mientras que las decoraciones de líneas seccionadas y dibujos concretados requieren de pinceles finos y cortos que permitan un mayor control.

- Los hornos para quemar⁸¹ las piezas son cilíndricos y abiertos por la parte superior⁸², están contruidos con tabiques y cubiertos con una capa de barro que sella las juntas y evita la pérdida de calor. Este tipo de horno es el que da mejores resultados, tal como lo explica Antonia Martínez: “el horno primero lo hizo una mi tía con la piedra, lo hizo y tardaba mucho a quemar y ya después lo desbarate esa y volví a formar con el tabique y ese no se tarda tanto”. El interior del horno está dividido como sigue:

“abajo [en la parte baja que está hundida unos 50 cm. en el suelo] pongo *tsakápu* (piedras) [esta parte es donde se produce la combustión de la leña]; en el medio lo pongo una piedra así ancho [laja de piedra sujeta por tabiques salientes de las paredes del horno] y encima ya teja y esos pedacitos que quebramos del comal o una olla quebramos y echamos allí en el horno, para que no se salga la lumbre así fuego grande y que no se queme la casa [se hace una cama de trozos de loza ya quemada que impide la entrada de las llamas altas en el horno]”.

Útiles o herramientas:

1. Tablas de madera: se emplean como soportes de las piezas, se colocan sobre la mesa de trabajo rociando tierra seca entre la tabla y la mesa, lo que permite rotar las obras sin dañarlas.
2. Piedra con cara plana, *Tsakápu*, o en su defecto un trozo de madera, que se utilizan para aplanar, *kónskani*, el barro y sacar planchas.
3. Un hilo de nylon que es “el que sirve para mochar o emparejar una figura” y cortar sobrantes del barro, *ashúkata*.
4. Una hoja de cuchillo o trozo de hojalata para cortar.
5. Un clavo o palillo de madera, el *parhántsi*, que se usa para agujerear.
6. Tablas, palos de madera o cualquier otro utensilio que realice la función de sostén de las piezas altas mientras secan.
7. Pequeños palitos para la decoración en punteado y un cepillo de dientes para decorar con salpicaduras de pintura a modo de aerógrafo casero.
8. Moldes o *petakua*.
9. Trozos de tela húmeda en las que se envuelven las obras en los intermedios del proceso y bolsas de plástico para controlar el secado de las piezas.

Entre las nombradas, de la número uno a la número siete hablamos de herramientas de peso y choque, de frotamiento y para agujerear o cortar (Mauss, 2006: 55), identificadas como propias de la alfarería para diversas latitudes (Mauss Op.cit.; Leroi-Gourhan, Op.cit.). Las últimas, telas y plásticos, no encuentran cabida en las

⁸¹ En la región es común que todos los alfareros y alfareras se refieran al proceso de cocción de las piezas en los hornos como “la quema”.

⁸² Al igual que la mayoría de los hornos de alfareros de Michoacán, descritos entre otros por Foster (2000).

clasificaciones revisadas, sin embargo su función en el trabajo del barro es primordial, por lo que las denominaré “herramientas de control de secado”.

De los útiles enlistados dedicaré especial atención a los moldes, por su diversidad y efectos en la conceptualización de las obras.

Petákua, el nombre utilizado para referirse a los moldes de barro, es también el que se usa para nombrar al instrumento de madera en forma de machete del telar de cintura que sirve para prensar los hilos, “palo aprensador del telar de cintura” (Velásquez, 1988: 174). Tal vez la relación con los moldes esté en la función de “prensar”, en este caso, prensar el barro contra el molde.

Los moldes son de arcilla y podemos distinguir dos clases: los de tipo sello que son decorativos y los de costura vertical que se utilizan para crear cuerpos huecos de distintas dimensiones y formas.

- Moldes de costura vertical

Estos moldes definen la división básica de las obras que hacen las propias artistas: piezas de molde y las que no lo son, llamadas “artesanías”. Estas últimas se consideran mejores y privilegian el modelado frente al moldeado; las de molde son anteriores en el tiempo y con ellas se hacen los juguetes tradicionales.

Antiguamente, para hacer las alcancías o juguetes de molde, comenta Antonia Martínez, “comprábamos puercos hechos ya de yeso, gallina, [...] aquí vivía más antes una mujer que traía de todos para sacar moldes, y ella se los sacaba [los hacía] y salía a vender esos moldes, puercos y caballos, patos, gallinas, venados”. De estos moldes de yeso, se sacaron otros de barro que se utilizan hasta la actualidad. Son moldes de costura vertical, de dos partes que forman la figura completa, sobre todo de animales y muñecas, que integran una amplia diversidad de juguetes.

En las obras modeladas se evita su uso para no demeritar el valor de las piezas si bien hay figuras, como las ecuestres, en las que se siguen empleando.

- Sellos

Los moldes tipo sello pueden ser cóncavos, convexos o planos y a grosso modo se podrían clasificar en dos tipos en virtud de la forma que imprimen: moldes figurativos (antropomorfos, fitomorfos, zoomorfos y otros) y moldes de texturas.

-Moldes figurativos:

Antropomorfos. Los más utilizados son los sellos de caras y cabezas. Prácticamente todas las artistas del pueblo utilizan moldes para las caras de los

personajes que integran las obras, unos moldes que han sido replicados y que comparten entre todas, hecho que contribuye a la reproducción de un estilo colectivo.

En los talleres circulan moldes que son especialmente apreciados, son los que modeló Marcelino Vicente y que vendió a muchas mujeres, herencia que también abona a la generación del aire de familia que tienen las obras.

Los moldes más habituales son el de “cabeza de mujer”, “hombre sin barba”, “hombre barbado” y “diablo”. No precisan los rasgos pero los insinúan para posteriormente detallarlos. Son cóncavos, se rellenan de barro y tras imprimir la cara, se retoca agrandándole los ojos, abriéndole la boca, o añadiéndole, mediante la técnica del pastillaje, el pelo, orejas o cuernos que requiera el personaje.

-Los moldes fitomorfos (flores y hojas), los zoomorfos (como lagartijas) y otros como los de soles o lunas, tienen una función decorativa en composiciones a las que se asocian por afinidad temática o por requerimientos estéticos. Por ejemplo, en una composición de diablos, suelen complementar el cuerpo principal de la obra añadiendo lagartijas o sapos, que se ligan a lo diabólico.

Por otro lado, se utilizan estéticamente para llenar los espacios y recargar las composiciones, como afirma Antonia Martínez, “se pone pajaritos o animalitos para que se vea bien doble ya, porque cuando uno no le pone ya así, es muy sencillo, y si se pone así adorno, *pirírakua* decimos, ya con ese se ve bien”.

-Texturas: los moldes de texturas se crean a partir de todo tipo de cosas, se sacan moldes de la superficie de una mazorca de maíz, de la huella de una zapatilla de deporte o de una botella de refresco, obteniendo formas de usos muy versátiles.

La herramienta y la valoración de las obras

Los moldes en general se consideran “ayudas”, es decir, facilitan el trabajo. No parece casual el que la palabra purépecha *petakua* comparta su raíz con otra, *petak akuitsi*, palabra referenciada por Velásquez (Ídem) como “Lagartija azul que se toca para adquirir poderes mágicos, para ablandar los dedos para poder tejer la palma”.

El uso de moldes en las llamadas “artesanías” -es decir, las obras más elaboradas dirigidas a un público no purépecha- suele ser secundario y complementario, mientras que en la juguetería suele ser central y estructural. Como ya se dijo, comparativamente hablando, las mismas artistas infravaloran las figuras de molde con respecto a las modeladas: “para mí [afirma Rutilia Martínez] ya no es difícil, para mí ya es lo mismo o

con el molde o con así no más [con la mano, modelando], cuando no saben la gente, puro con molde cualquier cosita se ayudan, porque como no sabían bien la gente sólo así pueden hacerlas [con el molde]”. La maestría se demuestra con el modelado.

Estas nociones circulan al interior del pueblo y a partir de ellas se califica a las piezas y a las artistas, pero es una categorización que se comparte con el público en ferias o exposiciones en las que las artistas evitan llevar moldes, tal como nos cuenta Antonia Martínez: “cuando nos invitó a México allí no llevamos ni un molde, no más la tierra”, para presentar las habilidades al completo. Si apuntamos éste tipo de valoraciones, es porque intervienen de manera crucial en la producción según sea su destinatario.

En este caso, la herramienta no sólo incide en la forma sino también en la valoración que el público y las artistas hacen de las obras.

El cuerpo

El modelado y decorado de las obras lo realizan sentadas en mesas de trabajo o tablas colocadas sobre cualquier otro soporte. Estas mesas son de pequeñas dimensiones, no más de un metro de largo y son bajas, al igual que las sillas que se utilizan, lo que coloca a las alfareras cerca del suelo, con las rodillas elevadas para sujetar las piezas si fuera necesario.

El cuerpo de las artistas es una herramienta en sí mismo. En el proceso de amasado, por ejemplo, las mujeres pisan el barro húmedo y lo amasan arrodilladas en el suelo, dejando caer todo el peso del cuerpo sobre la masa de barro al tiempo que las manos lo mezclan y aprietan una y otra vez.

En todo el proceso de modelado, las manos tienen un protagonismo particular: la palma sujeta la plancha de barro que se aplana, los dedos marcan el tamaño de las manos de las figuras, las uñas sirven para realizar decoraciones incisas, la boca para sujetar el hilo con el que se corta el barro, y constantemente son los dedos los que se mojan para alisar o se accionan para presionar la materia prima y darle forma.

c.- Cadenas operacionales

Las cadenas operacionales (Chamoux, 1992; Fischer, 2008) son el resultado de engranar procesos manuales con estrategias cognitivas en procesos culturalmente marcados, de ahí que se compartan entre las artistas de la comunidad. El proceso final es un conjunto de “pasos” que están entrelazados, encadenados unos a otros y son

difíciles de separar, sin embargo, para los fines de este estudio, intentaremos disgregar aquello que en el campo está ligado, distinguiendo operaciones que conllevan distintos saber-hacer que se intentarán describir a continuación.

1.- “Pensarle bien”

Antes de concebir las obras hay que calcular si es factible o no concluir el proceso, es decir, calcular lo que se va a necesitar: barro, leña, pintura, tiempo y si fuera necesario, ayudantes.

Después hay que “pensarle, hay que pensarle bien para hacerla una figura”, dice Paulina Nicolás. Este es el inicio, imaginar la pieza y la imaginación camina al ritmo de la motivación de cada artista. Si se va a trabajar para vender, se repetirán modelos ya clásicos y exitosos en el mercado en los que la creatividad está marcada por la demanda, pero si la pieza es para concurso, las artistas cuentan cómo sueñan con lo que van a hacer y se pasan días y días imaginando la obra, visualizándola antes de empezar a darle forma. Al iniciar el trabajo se activa un impulso creativo en el que la materia también manda: artista y barro se imbrican y lo proyectado se transforma en el acto de crear, es decir, el “pensarle bien” no constriñe, encauza.

Ahora bien, independientemente de la temática y el impulso creativo que activa el proceso, la mayoría de las obras tienen que proyectarse⁸³, se tiene que pensar en la composición y tener en cuenta factores como el peso, tamaño o inclinación que van a tener las piezas. El modelo de referencia puede ser gráfico: una fotografía de alguna obra realizada con anterioridad, una estampilla, un almanaque, un libro de texto o un diccionario. Pero si la composición responde a un diseño y creación propia de la autora, éste no tendrá más proyecto que el de su propia visualización mental.

No se hacen dibujos previos, los ensayos y errores vendrían a ser los bosquejos, bocetos inmediatos que no se conservan, pero que de hacerlo nos hablarían de la relación dialéctica que mantienen las artistas con el barro y con sus obras, la lucha entre lo que se quiere lograr y las limitaciones propias del material y el saber-hacer de las autoras.

“Yo veo aquí en la cabeza todo, qué colores, cómo y cómo va a quedar, y ya sale bien, pero pensándole mucho”, comenta Mateo Víctor, uno de los pocos artesanos

⁸³ Exceptuando tal vez las piezas de molde y las que se repiten habitualmente, que no requieren proyectarse previamente. Sin embargo hay que destacar que la primera vez que se crea una pieza siempre hay que planear el trabajo.

hombres del pueblo. Y de la cabeza pasa a materializarse la idea en el barro, y si no va saliendo se rompe y vuelta a empezar, pero la proyección es necesaria, sobre todo en aquellas obras que implican una multiplicidad de personajes en intrincadas composiciones.

2.- “Preparar el lodo”

El barro se obtiene de un pueblo cercano, San José de Gracia, situado a cuatro kilómetros de Ocumicho, en el que se extrae barro para su propia producción de alfarería vidriada, tabique y para comunidades como Patamban, Ruiz Cortines y Ocumicho.

Antiguamente el barro se extraía directamente de las vetas de San José de Gracia. Cada quien iba con sacos y un azadón a sacar los trozos y es muy común que se cuente la historia de cómo antes traían el barro y lo molían en el metate⁸⁴, haciendo énfasis en el esfuerzo que suponía:

“Primero traíamos la tierra, [relata Antonia Martínez], el terrón *mitchan*⁸⁵; cuando vamos a sacar allí donde hay tierra, dicen en tarasco, *jarháa kuni* [agujerear, perforar], dicen, y vamos con una enrejada para escarbar, para sacar ese terrón. No más allí juntábamos allí, y traíamos de a poquito esos terrones y ya ahí se levanta uno y se echa en una bolsa y más antes caminando con ese, ya ahora se carga un carro, se llama un carro [camión] ya para que vaya a traer. Y poníamos a secar, tendíamos ya así en un hule [lienzo de plástico], allá afuera [en el exterior de la casa, el patio] para que se seque ya bien, bien, y ahí quitas ya *tsakápus* [piedras]. Yo traiba así partido con esta piedra, es el que era una metate, pues así grande, pero ya quebrado ya, la mitad, y *iauárho*, así decimos en tarasco [...] y con el metate, la tierra pues; ese estaba muy trabajoso, muele y muele”.

Ir a por el barro, traerlo en trozos, secarlo al sol, golpearlo, sacar las piedras, cernirlo y molerlo en el metate. Ese era el proceso que se seguía antiguamente y que ahora se ha simplificado mucho con la llegada de camiones provenientes de San José de Gracia que venden sacos de tierra ya molida.

Algunas mujeres siguen utilizando el terrón [trozo de barro sin moler] mezclado con la tierra de San José de Gracia ya molida para lograr una consistencia en el barro que permite un mejor modelado y un secado más rápido. Antonia Martínez, por

⁸⁴ Utensilio de origen prehispánico, tallado en piedra, consistente en una base trípode y cóncava sobre la que se muele generalmente el maíz con una especie de rodillo, llamado “mano”, también de piedra, que sin ser totalmente cilíndrico adapta su convexidad a la superficie sobre la que muele.

⁸⁵ Palabra relacionada con *incháni* que quiere decir "entrar" voz de la que deriva otra que significa entrar en la tierra *inchátsini*.

ejemplo, mezcla el terrón y la tierra -son de la misma procedencia aunque puede variar la calidad de la veta- para la mezcla, remoja primero los terrones despedazados, “lo echo ya no más allí y lo echo ya agua, tres días para que se moje bien, bien, para *sesi khuajkán* [bien mojado], y luego ya meto la mano y hasta abajo ya para sacar piedritas chiquitas, y sí salen muchas, y luego ya le compro molida, a los de San José, lo traigan ya a vender por aquí, y luego lo compro yo esas pues ya y lo amaso ahí ya en un hule, lo tiendo ya encima y lo voy echando la molida, ese ya es mojado, una bolsa de molida y una bolsa de terrón, así lo mojo yo. Luego lo amaso en un hule así en la rodilla y es ¡trabajoso!, se duele mucho aquí en la rodilla”.

El barro se amasa de rodillas y el trabajo es cansado; se suelen preparar masas de unos veinte kilos o más que se deben trabajar durante una o dos horas para alcanzar la flexibilidad y maleabilidad que el modelado exige.

Una vez amasado, el barro se separa en trozos y se envuelve en plástico para evitar la desecación, “lo hago bolitas, *tsikántani* [enrollar] en tarasco y lo echo ya en una bolsa para que se moja bien, bien, veces dejo como cinco días [antes de utilizar el barro, lo que en otras comunidades alfareras se conoce como “dejar pudrir” el barro], porque ahí también en ese hule sale agua y se moja bien, y ya después saco de a bolitas [porciones que pesan entre tres y cinco kilos], luego ya bien, bien amasar, *sesi níkuni*, como harina ya, ya está para hacerlo una figura”.

La manera de comprobar si el barro tiene el punto de flexibilidad apropiado es hacer un churro y doblarlo hasta juntar sus extremos, si el doblez no se raja es que se puede empezar a trabajar.

3.- Hacer la pieza

Una vez que se tiene el barro preparado y el proyecto en mente, hay que empezar a modelar.

Lo primero que se realiza es el soporte de las piezas que habitualmente se sostienen sobre peanas, a excepción de algunas obras de tipo ecuestre, o formas con sostén trípode o cónico.

Esto es lo primero que hay que hacer, dice Antonia Martínez, la “*parhándukua* [peana] es la que carga la figura, luego atrás para que se aguante y luego ya voy poniendo ahí las cosas”. Es decir, hay que crear el escenario, el marco donde se desarrollará la acción, trabajando de abajo hacia arriba y de atrás hacia adelante.

Para esto se suelen hacer por separado cada una de las partes: peana, columnas o planchas (para techos o paredes por ejemplo). Posteriormente, el barro debe secar lo suficiente para lograr la dureza que permita manipularlo sin que se rompa; el punto justo puede comprobarse rayando la superficie con la uña y si no saca briznas ni se hunde mucho la huella, está en el punto de secado apropiado, ni muy seco ni muy húmedo para seguir trabajando; lo cierto es que sólo los conocedores del oficio logran determinar cuándo es el momento adecuado para manipular las piezas.

El paso siguiente es crear la estructura básica de la pieza y articular todos los elementos compositivos y decorativos de la obra, los cuales también se van modelando por partes: “Bueno, ahí ya hacemos, aparte las piezas [explica Rutilia Martínez] como de las personas, aparte las piernas, aparte el cuerpo, cada una, cada una, como que andan muchas, entonces cuando ya se la terminan, entonces cuando ya están terminando ya pegando y pegando”, es decir, cada figura se desestructura mentalmente, se crean las partes que la conforman y posteriormente se recomponen sobre el escenario que las acoge.

Pongamos como ejemplo el proceso de elaboración de una sirena a partir de la mano y voz de Antonia Martínez Álvarez:

Las piezas bases son planchas y churros; planchas que se aplanan con una piedra o madera y churros de barro que son cortados con una hoja de metal o cuchillo. Las planchas a su vez, se transforman en formas cilíndricas que se cortan sujetando un hilo de nailon entre los dientes y haciéndolo girar alrededor del cilindro a modo de compás.

Las figuras tienden a ser huecas y sólo los elementos pequeños son macizos. Se comienza siempre por los elementos más grandes y de adentro hacia fuera de tal forma que primero se hará la peana, el torso y la cola de la sirena. Estas son las partes más grandes de la obra. Al ser huecas necesitan secarse un tiempo para “macizarse” y manipularse sin problemas. Cuando han secado lo suficiente, las partes se unen, hay que pegarlas “*matani* [pegar] por eso le echa el agua [se humedecen los bordes con agua y se añade un poco de barro] para pegar bien porque si lo haga así no más [sin agua y sin barro] se cae”. A continuación se colocan los brazos y la cabeza, terminando así el núcleo de la pieza, a la que se hace pequeños orificios que permitirán la salida de vapor a la hora de quemar la figura.

Hasta aquí lo que se ha hecho es una especie de boceto tridimensional sobre el que se ubicarán los detalles. Ahora hay que afinar: se alisa la superficie de la figura humedeciendo un poco la mano: “está alisando ya bien para que quede bien parejito,

kuakarani decimos”. Los rasgos de la cara que salieron amorfos del molde deben perfilarse con el modelado y así se pasa a “pegar” lo que le falta a la composición, los complementos.

El pelo son dos planchas delgadas que se alisan en la mano y se unen a la cabeza. Una vez pegadas se les da textura con la uña haciendo incisiones paralelas que simulan el cabello. Los brazos, que ya se colocaron en la posición apropiada, sujetan una batea en la que se colocan frutas y pescados, el cuerpo de la sirena se llena de escamas añadida una a una al cuerpo con la técnica de pastillaje, la peana se decora con flores, hechas con un molde tipo sello y termina así el proceso previo a la quema.

Este ejemplo ilustra un proceso técnico que, antes de la quema, se resume en la utilización del moldeado, modelado y decoración incisa o de pastillaje⁸⁶, todo ello desestructurando y recomponiendo las partes de un proyecto que ha sido concebido previamente.

4.- Dejar secar

Una vez que el modelado ha finalizado, hay que dejar secar la figura “como dos días este tiempo [en secas] y en lluvias como ocho días”, comenta Antonia Martínez. El secado es primordial y hay que cuidar mucho las obras: si no secan bien, se rajarán en el horno y si se secan demasiado rápido, se desquebrajan antes de entrar a la quema. Esta parte del proceso a los ojos de un observador es un ir y venir de piezas arrojadas en paños y plásticos que se cuidan del aire y del sol directo, preparándolas para el fuego.

5.- La quema

La quema se realiza en los hornos ya descritos, cuya capacidad interior apenas supera el metro cúbico, lo cual condiciona el tamaño de las piezas a quemar. A finales de los noventa, los tamaños de las obras se dispararon y se extendió la idea de que una pieza “especial” debía ser grande y podíamos encontrar obras de hasta un metro y medio de altura por medio metro de ancho o más. Estas piezas, ante la imposibilidad de acomodarlas bien en los hornos, solían estar compuestas de varias partes que encajaban entre sí una vez cocidas; actualmente la tendencia es a la inversa, siendo muy comunes las composiciones de figuras sueltas, lo que facilita el modelado, quema, decorado y transportación.

⁸⁶ Técnica consistente en aplicar partes pequeñas de barro a un cuerpo central con fines decorativos.

La colocación de las figuras en el interior del horno, es uno de los procesos más complejos y a los que las artistas dedican mayor atención en pro de aprovechar el espacio: primero se meten al horno las obras de mayor volumen, calzadas por piezas más pequeñas o por los mismos trozos de loza rota que conforman la cama del horno; los espacios libres se llenan con las piezas de menor tamaño y todo ello se coloca sin parrillas ni divisiones internas que ordenen la quema.

Llenar el horno es una tarea ardua y especializada para optimizar la leña y lograr una distribución homogénea del calor. Una vez lleno el horno, se tapa con una lámina de hojalata y se enciende; primero debe calentarse durante varias horas a fuego constante pero suave, tal como lo explica Rutilia Martínez:

“Se prende la lumbre, poco, poco va prendiendo la puertita, con un tronco gruesa pero no mucha para que no prenda rápido y la humo se le mete y como le falta a secar se las quiebra [si la temperatura del horno sube muy rápido el contraste y el vapor generado en el interior de las piezas las revienta], entonces como a las nueve de la mañana empezaron y como a las tres de la tarde ya bien seco [a las seis horas aproximadamente es el momento de añadir más leña y subir la temperatura del horno. Aproximadamente una hora antes de terminar la quema se sube aún más la temperatura para conseguir una mayor dureza en las piezas] y ya se ve ya como lumbre, como anaranjado en el lámina, ya se quemó bien, [cuando el rojo del interior del horno asoma al levantar un poco la chapa que lo cubre, está terminada la quema], más tardar como a las once de la tarde [noche], se termina”. Se dejan enfriar las piezas dentro del horno por unas doce horas y se puede empezar a pintar.

Una buena quema es fundamental. Hay que evitar que el fuego toque directamente a las figuras o que una oxidación repentina las ennegrezca, lo cual dificulta mucho el pintado porque “salen así, tiznadas y está trabajoso para que cubra la pintura”.

Otro problema de las quemas son las roturas. Muchas obras salen quebradas y es necesario remendarlas antes de pintar. Para ello se utiliza una mezcla de cola blanca con polvo de barro cocido que atribuyen a las enseñanzas de Louisa Reynoso⁸⁷: “Ésa la señora Reynosa nos enseñó para remendarlas y sí le agradezco mucho, porque luego seguido se quiebran las figuras y sólo con esa cola ya no se echa de ver que se quebró”, comentaba M^a de Jesús Nolasco.

Pero de todos los problemas que presentan este tipo de quemas, el principal es el de las bajas temperaturas que se consiguen, alrededor de seiscientos u ochocientos

⁸⁷Conocedora y estudiosa del arte popular mexicano, quien desarrolló una labor importante en Ocumicho con los cursos de formación en diseño artesanal que impartió en la comunidad a través de BANFOCO, el actual FONART.

grados centígrados, lo cual afecta directamente a la fragilidad de las obras y a la comercialización de las mismas, por las dificultades que entrañan su traslado.

6.- El decorado: “Echar la pintura”

Los últimos pasos del proceso son el pintado y la decoración a pincel de las obras. Antiguamente, según apuntan los testimonios de algunos informantes, se utilizaba un pigmento natural rojo, que se aplicaba sobre un fondo blanco. Pero lo más común era el uso de una mezcla de pegadura y anilinas en polvo: “más antes [relata Antonia Martínez] se compraba, se llamaba pegadora, cola, y lo echaban en el agua y en una noche se mojaba ya así como gelatina, luego la calentaban ya en el fogón, y ese revolvió quedaba ya como agua y ese revolvió ya la pintura, era polvo con el color, y de a poquito de todo y puro a calentar pues [si se enfriaba se endurecía], por eso pintaban en la cocina para calentar allí la pintura. Y ahora ya no”.

Las figuras que conocemos de Marcelino Vicente y otros autores de los sesenta, están pintadas con anilinas sobre una base de blanco y barnizadas muchas de ellas con una mezcla de japón y xilol. Pero posteriormente se sustituyó la anilina y el japón por la pintura de aceite que tal como comenta Emilio Basilio “cubre bien y no se ve chueco la figura”, facilitaba el trabajo y daba el brillo buscado en los terminados.

Según Louisa Reynoso⁸⁸ este tipo de acabados empezó a hundir la comercialización de los Ocumichos que se acumulaban sin salida en las tiendas del FONART, institución en la que laboraba y a través de la que tomó la iniciativa de impartir talleres orientadores sobre la utilización de las técnicas de decoración de los años sesenta y referidas anteriormente, talleres de los que guarda memoria en su archivo personal⁸⁹.

En la actualidad se usa la pintura de agua vinílica, con un terminado mate. La pintura se compra en las ciudades cercanas de Tangancícuaro o Zamora. Su rendimiento es alto y la gama de colores es muy amplia. En el caso de la elaboración de juguetería la pintura vinílica se sustituye por pintura de aceite y se añade purpurina a la decoración de las piezas.

Para pintar, *atani*, primero hay que dar los colores base, que separan planos y delimitan las formas del diseño que no se modelaron (por ejemplo, separar una camisa de un pantalón). En esta labor participan los hombres y las mujeres del taller, e incluso

⁸⁸ Comunicación personal.

⁸⁹ Archivo en resguardo del Centro de Documentación Daniel Rubín de la Borbolla.

se llega a contratar a alguna ayudante por considerarse una tarea sencilla. El dibujo sí recae en la mano de la artista, con éste se consiguen texturas, movimiento, delimitación de formas y en definitiva, el acabado de la composición escultórica.

El verbo dibujar, *uirhíntani*, según el diccionario de Velásquez Gallardo (Op.cit.), viene a significar “enrollar hilos” un sentido que sugiere una posible asociación entre dibujar y “hacer líneas”, una de las singularidades decorativas de las piezas de Ocumicho: las obras están surcadas por líneas que recorren las piezas y que pueden clasificarse básicamente en dibujos geométricos, orgánicos o figurativos y texturas.

Los dibujos geométricos surcan las piezas con todo tipo de redes y composiciones lineales; los figurativos representan fundamentalmente flores, nubes, olas, paisajes y otros, creados a base de masas planas de color enmarcadas y decoradas por líneas; en otras ocasiones, el dibujo se hace a base de manchas de color informe para generar texturas concretas como la piel de un dragón. Esos son los tipos de decoraciones a pincel más comunes y con ellas concluye el proceso técnico.

Este sería el conjunto de cadenas operativas que se articulan para crear una escultura en barro policromado, que en palabras de Paulina Nicolás se resumiría así: “hay que pensarle para hacerla la figura en el lodo, luego en el horno y ya se le echa la pintura para que se vea bonita”.

d.- El saber relatar

En una de mis visitas a Antonia Martínez, en el 2013, ella me contó satisfecha que su nieta ya sabía hacer figuras, que podía pintarlas y ya sabía platicar: “Ella ya puede platicar todo de cómo y cómo es que está lo de las figuras”. Esta afirmación me hizo reflexionar sobre un saber, el saber-decir, el saber-relatar, que en el caso de Ocumicho es importante; Antonia Martínez se refería al conocimiento que ella le había transmitido a su nieta sobre el origen de las formas, sobre Marcelino Vicente y el discurso social que las artista mayores comparten con quien pregunta: “Vienen y preguntan qué significa, qué y que significa o por qué es que le puse ese así y ya les platico”.

Las obras de Ocumicho tienen un valor agregado que no reside en lo observable sino en lo que fabula el observador, aquello que lo transporta a la imagen exótica que mina el imaginario colectivo occidental: la del indígena cercano a la magia y al diablo,

una idea confirmada constantemente por los folletos y afiches publicitarios de una comunidad que se presenta ante el turista como mágica y fantástica.

El saber contar, es un acto performativo que carga de significado las obras, las complementa y termina de redondear la experiencia estética del público.

A modo de cédula museográfica el relato que acompaña a las obras provoca en el espectador el placer del descubridor (Price, 1993) que se adentra en los misterios de una cultura ajena o la ironía de una artista mujer e indígena, un “otro” que comparte el secreto del “significado” de su arte, performances orales que rozan el simulacro y hablan de la habilidad de crear, junto a la obra, la historia que la explica.



Venta de
piezas de
molde, 1976,
Archivo Louisa
Reynoso,
CDDRB.



Teodoro
Martínez,
1980, Ricardo
Barthelemy,
fototeca
COLMICH.



Moldes de
Marcelino
Vicente, 1976,
Archivo Louisa
Reynoso,
CDDR.B.



Moldes y sellos, 1997.



Rosa Felipe
haciendo
pinceles.

Rosa Felipe
amasando.



Antonia
Martínez
(arriba)
preparando la
base y partes
de la pieza;
(abajo)
cortando con el
hilo de nylon.

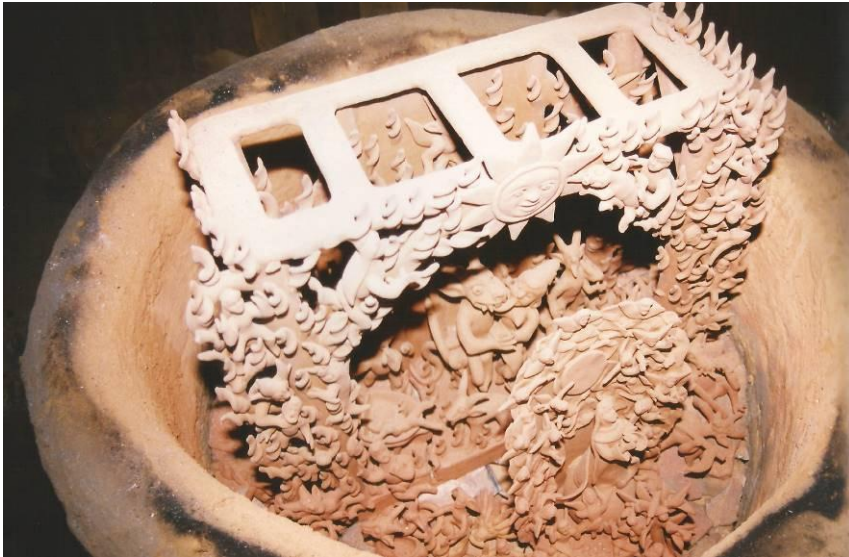




(Izq.) Zenaida Rafael Julián modelando; (Dcha.) Magdalena Martínez trabajando con moldes.



Apolonia Marcelo calentando el horno



(de arriba a
abajo): Las
piezas cocidas
en el horno;
Emilio Basilio
e hijo pintando;
Francisca
Pózar
decorando.



3.- Agentividades recursivas

Este apartado se centra en el análisis de los procesos de circulación de las obras, la identificación de agentes y sus agencias; entre los agentes se contempla a los expertos, las instituciones y las políticas de consagración que se activan a través de los concursos de artesanías, las obras, los mecenas y las propias artistas.

Al abordar el tema de los expertos, el texto pretende caracterizar a un grupo de personas, integrado por jurados de concursos, galeristas, académicos y coleccionistas considerados expertos en el arte de Ocumicho, al tiempo que develar las relaciones dadas entre un arte no occidental y aquellos que desde Occidente lo “descubren” y juzgan, sujetos que en su discurso se aproximan bastante a las cualidades descritas mordazmente por Sally Price en su texto *Arte primitivo en tierra civilizada* (1993a).

En lo que a los concursos se refiere, se analiza el fenómeno como un motor fundamental en la generación de tendencias estilísticas y formales a través de instituciones como el FONART y CASART ilustrando la complejidad del caso, en particular del proceso de dictaminación, mecanismo de consagración de las artistas ante las instituciones.

Al hablar de la agencia de las obras, la atención se centra en tres aspectos: por un lado su efecto sobre el público, una especie de agencia exotizante que modula la percepción del “otro” -indígena, mujer y artista-; por el otro, se destaca su agencia en otros artistas cuya obra ha sido influenciada por las obras de Ocumicho, para terminar aludiendo a su agencia histórica, como monumentos a la memoria colectiva comunitaria.

Bajo el epígrafe “La agencia del mecenas”, se retoma este concepto de Alfred Gell, para exponer aquellos casos en los que el mercado realiza encargos que condicionan las decisiones creativas de las artistas; el apartado se cierra con una referencia a la reflexividad, que nace de la interacción dada entre los públicos y las alfareras.

Al hablar de la circulación de las obras es necesario enmarcar a Ocumicho en un campo difuso y liminal que oscila entre lo artístico y lo artesanal.

Las fronteras entre el arte occidental y otras artes del mundo, llamadas indígenas, populares, étnicas o subalternas, parecen diluirse en un momento de la historia en el que podemos ver exposiciones del “arte con apellidos” (Méndez, 1995) en

museos como el Reina Sofía o el Louvre, cuando abundan los circuitos de turismo étnico o cultural y “resulta de muy mal gusto” negar las cualidades estéticas de una manifestación artística indígena.

Parecería -como señalaba Hilton Kramer en una reseña del Metropolitano de Arte de Nueva York- que cada vez es más extendida “la disposición a ver las formas primitivas de cultura y experiencia como iguales en valor a las nuestras propias y en algunos sentidos hasta como superiores y más vitales [dejando de ser] posesión de una minoría de visionarios culturales y [alcanzando] un nuevo nivel como parte de la corriente central de la vida cultural” (Price, 1993a: 50). Pero lo cierto es que esta admiración va cargada de concepciones que han sido revisadas magníficamente por diversos autores como Pierre Bourdieu (1998), Sally Price (1993a), Lourdes Méndez (1995), Victoria Novelo (2002, 2013) o García Canclini (1990, 2002), arrojando luz sobre las bases históricas e ideológicas que minan la trama de los discursos y prácticas en las que se pone en juego el Arte no occidental dentro de nuestra cultura.

“Los diablos de Ocumicho” han entrado en una dinámica particular del mercado del arte, como objetos que se compran por poco dinero para ocupar vitrinas de museos y estanterías de galerías del mundo, son obras que se conceptúan como “artísticas” pero siempre acompañadas de otros calificativos que las matizan y aproximan al concepto de “Arte Primitivo”.

La producción no occidental se agrupa en ésta u otras categorías similares que tienen que ver más con la actitud de los receptores expertos que con sus cualidades estéticas (Méndez, 1995: 47), las que incluso se ven afectadas por las ideas negativas asociadas a esos términos, como la de tosquedad o poco elaboradas. Lourdes Méndez nos hace notar en su texto cómo la antropología se ha esforzado en eliminar los sesgos etnocéntricos de categorías como la de “arte primitivo”, creando otras como “arte étnico”, “arte tribal”, “para turistas”, “de las sociedades poco evolucionadas” “artesanía artística” o “arte popular”, pero lo cierto es que ninguna de estas apostillas hace referencia al arte, sino más bien a la jerarquía que subyace en las diferentes categorías empleadas (Ibíd.: 47).

En los textos y testimonios referidos a la escultura de Ocumicho se afirma -y afirmo- que se trata de arte, pero recorriendo los matices de los discursos se percibe una incomodidad ante una afirmación tan rotunda y surgen precisiones que poco a poco van ubicando estas obras en los márgenes del arte, en una frontera que marca las jerarquías y

que se construye a partir de las recursividades que se activan en el circular de la obras. Caracterizar estos flujos, los agentes y sus agencias es el objetivo de este apartado.

3.1.- Los expertos

“La idea del conocedor evoca la imagen de un caballero impecable, bien nacido, bien educado y bien vestido, de conducta discreta, confiado y de juicios mesurados y, por sobre todo, de un hombre de supremo buen gusto. Un conocedor es también la persona cuyas opiniones tienen, para los demás, una especial autoridad; confiamos en las percepciones de los conocedores porque, como lo proclama el diccionario que tengo abierto sobre la mesa, son especialmente aptos para emitir juicios críticos acerca del arte, sobre todo de las bellas artes, o en cuestiones de gusto...

La antítesis del Conocedor prototípico es, sin duda, el salvaje prototípico. Hay, por decirlo así, una diferencia del blanco al negro. El segundo no está muy bien vestido (con frecuencia simplemente no está vestido), no tiene una formación académica apropiada, suele entregarse a un comportamiento ruidoso y a veces lascivo, confunde los relatos míticos con la historia legítima, deja las obras de arte abandonadas a las termitas, en lugar de conservarlas en museos, saborea gusanos de cocotero y guisados de carne humana, en lugar de caracoles y sesos de ternera, y no comparte la aptitud del Conocedor en asuntos de gusto y bellas artes...

Estos dos distantes miembros de la raza humana entran en contacto, ocasionalmente, a través del mercado del Arte primitivo, que uno de ellos produce y el otro evalúa”. (Price, 1993a: 24).

La mordacidad de la caracterización que hace Price (Ídem) no le resta claridad descriptiva; lo cierto es que aún somos herederos de la reflexión sobre el gusto del S. XVIII como “facultad del alma que discierne las bellezas de un autor con placer y las imperfecciones con desagrado”, (Addison, citado en Marchan, 1996: 29). Esta facultad, al pasar a Francia se convierte en un atributo típico de la sociedad cortesana, en un concepto que confunde su cometido social -como comportamiento en sociedad y refinamiento- con el propiamente estético (Ídem).

“[el gusto] se encuadra en una progresión basculante entre... el sentido común...y la facultad de juzgar, entre el sentimiento interior y el juicio inmediato, ...entre el juicio de los sentidos y el artístico... ya que todas estas versiones pueden acogerlo.[Pero] a pesar de que se tiña de distintas coloraciones, según las escuelas filosóficas, lo decisivo para los intereses disciplinares es que logra emerger como un sentido o capacidad diferenciada, reservada a ese discernimiento de la belleza, y es reconocido como un estado psíquico específico e irreducible. Voltaire, en *Temple du Goût* (1733), lo alegoriza ya como un dios que mora en su santuario”. (Ídem)

Desde entonces se asienta uno de los pilares fundamentales en la discusión estética ilustrada: la universalidad del gusto como convenio compartido por la

humanidad; las contradicciones aparecen cuando se observan las diferencias en la apreciación del gusto y es entonces cuando Hume y Burke, a mediados del S. XVIII, asumen el carácter subjetivo, personal y relativo del gusto (Ibíd.: 30) a la vez que se establece su universalidad teórica. Este dilema lo resuelve Hume, proclamando una universalidad fáctica para el gusto, referida a la brecha que se abre entre el sentimiento y los juicios del entendimiento, es decir, a la confrontación entre el juicio estético y el juicio lógico.

“En efecto, si todo sentimiento, esfera de lo estético, es correcto debido a que no tienen que rendir cuentas a nada fuera de sí, las determinaciones del entendimiento, ámbito de lo lógico, no lo son, ya que lo designado por ellas trasciende y desborda. En otras palabras, entre mil sentimientos, suscitados por un mismo objeto, todos serán correctos... entre otras tantas opiniones de personas distintas sólo una puede ser la verdadera”. (Ibíd.: 31).

La herencia de esta combinación entre relatividad y universalidad se observa en definiciones como la del María Moliner donde “gusto”, en lo que a nuestro tema se refiere, va ligado a los verbos “cultivar” o “educar”. El gusto se tiene, es una “sensibilidad para apreciar las cosas bellas y criterio para distinguir las que lo son y las que no lo son y para valorarlas”; el “buen gusto” nos dice que es “refinado y certero para distinguir o elegir lo bonito y elegante”. Es decir, hay maneras de obtener esa capacidad para tener un juicio lógico verdadero a la vez que se liga a una capacidad natural como la sensibilidad, no dada a todos. Y es que ahí radica para los filósofos anteriormente citados, la diversidad en el gusto, en los grados que se establecen según la “sensibilidad natural o capacidad de nuestros órganos, la experiencia y la observación” (Marchán, Op.cit.: 31) reconociendo que según las capacidades de cada persona, se dan grandes diferencias en la recepción y en la creación.

El carácter unilateral del gusto se matiza comúnmente con la frase “sobre gustos no hay nada escrito”, afirmación popular que intenta negar la existencia de un solo parámetro verdadero, pero en su comprensión literal lo cierto es que sobre gustos hay mucho escrito.

Si hay algo sobre gustos que no esté escrito, es precisamente porque hay “otros” que no han considerado necesario hacerlo, son comunidades artísticas como Ocumicho las que sí pueden hacer la afirmación de que sobre “su gusto” ellos no han escrito nada, lo que los coloca en franca desventaja; comprender quien “escribe” o “dicta” y desde dónde lo hace, develará las relaciones que se dan entre los conocedores y los creadores,

los públicos y las obras, la percepción del arte no occidental y el mercado del arte “con apellidos”.

Esta desventaja se traduce esencialmente en el hecho de que se piensa y se actúa en base a la idea de que el arte no occidental no constituye un arte hasta que los conocedores -occidentales-, dan su aprobación y traducen, según su especial sensibilidad, los méritos estéticos de cada objeto que entra en el grupo selecto de los elegidos.

Ocumicho fue elegido, o más bien “descubierto” por conocedores como Mercedes Iturbe, promotora de la idea de dos exposiciones internacionales de piezas de Ocumicho, una persona descrita como una “maga que invade París con el aliento de los Olmecas, [y que] ha acostumbrado a los visitantes del Centro Cultural Mexicano a exigir más de la curiosidad y de la capacidad retiniana” (en Iturbe, 1989: 4). Una conocedora que además de tener cualidades casi “mágicas”, alimentó su conocimiento con la experiencia en la comunidad (Iturbe, 1993: 51), lo que le permitió “intuir cuáles eran los mecanismos adecuados para estimular la creatividad de las artesanas”; son estas habilidades las que la llevan a hablar desde su primer proyecto en estos términos: “Mis diez artesanas de Ocumicho” (Iturbe, 1989: 10).

El conocedor es una mezcla entre facultades no comunes a todos y el aprendizaje. Este conocimiento es adquirido en ocasiones desde la infancia, así lo relata Rafaela Luft:

“Mis manos de niña disfrutaron de la magia y el intenso colorido de los ‘monos de Ocumicho’... Su presencia fue constante en mi casa como en el Museo de las Artes Populares de Pátzcuaro, del que fue directora durante veinticinco años mi madre, Teresa Dávalos de Luft. Con el afán de encontrar mejores piezas para aumentar el acervo del museo, mi madre visitaba los pueblos de la meseta tarasca y de la sierra michoacana. Así adquirió la experiencia que la condujo a ser -como conocedora de la artesanía de Michoacán- jurado calificador en los concursos artesanales que se celebraban en la región” (Luft, 1994).

El conocimiento, según este relato, se puede probar, no sólo por los contactos que desde la niñez se tiene con el objeto del que se habla, sino también por pertenecer a una tradición familiar de conocedores que a lo largo de una vida enseñan y transmiten a los suyos las habilidades adquiridas y que permiten acceder al mundo limitado de los jueces de concursos. No es casual la ubicación del párrafo en la portada del artículo, ni tampoco lo es la trayectoria profesional de la autora, quien fue directora del Museo de

Artes e Industrias Populares y recientemente directora de FONART, amortizaciones del capital simbólico acumulado desde su infancia.

En otras ocasiones el conocedor no sabe cómo explicar su habilidad, este es el caso del coleccionista Luis Luna, quien nos contaba en una entrevista que en los concursos a los que asiste como jurado “se evalúa [dice] por muchas cosas, hay algunas [obras] de pésima calidad, es como el que fuma y le dan un cigarro de mala calidad, en seguida sabe que es corriente. Uno se acostumbra, eso se ve”. Es decir, parecería que se adquiere un don especial por medio del contacto, “hay que tener un sentido estético. La gente no se imagina el trabajo, si vieran como se hacen lo apreciarían, pero no tienen cultura. Es muy importante tener la capacidad para poder juzgar y apreciar esas cosas. Yo me muevo en un mundo donde tengo muchos amigos con cultura y voy conociendo las cosas”⁹⁰.

Esta relación entre lo culto y la sensibilidad artística se reitera en comentarios como los del Dr. Horacio Padilla, antiguo director del Museo de Medicina del Hospital Civil de Guadalajara⁹¹ que alberga una colección de piezas de Ocumicho:

“Es importante [dice el Dr. Horacio Padilla] reconocer la presencia de gente culta, sensible y polifacética, éramos cerca de treinta gentes [participando en la organización de la exposición de Ocumicho] y cada uno era antropólogo, licenciado, médico, pintor, dibujante, arquitecto, músico, de todo había, y estaban interesados, fascinados”.

El conocedor sabe apreciar dónde están los filones, es una persona de amplia cultura y especial sensibilidad. Por oposición, los creadores del arte que es juzgado por el conocedor, “ni siquiera saben que lo que hacen es Arte”. Esta es una afirmación que se repite con frecuencia en el discurso de los que se atribuyen el protagonismo de su promoción, apoyo y distribución: “El trabajo de las mujeres de Ocumicho es tan serio como el de los artistas contemporáneos, aunque ellas lo ignoren” (Iturbe, 1993).

“[...] el estándar de Ocumicho es artesanía, pero hay una gran cantidad de gente que hace arte y milagrosamente no se da cuenta que lo está haciendo, ese atributo me encanta porque lo encuentro en la naturaleza. Leí una vez de la madre Teresa de Calcuta que tenemos que ser como el ave, que entona su canto sin estar consciente de él, como la flor que evoca su aroma sin estar consciente de él, y además no está condicionado, no es así como si tú das tu aroma yo te canto, si tú me das yo te doy. Es, ¡boom!, libremente”⁹².

⁹⁰ Entrevista al coleccionista y jurado de concursos Luis Luna.

⁹¹ Entrevista realizada en 1997.

⁹² Entrevista a propietario de galería de arte popular en Pátzcuaro, 1997.

Es de esta forma como se desarrolla la relación de poder, entendida en términos que recuerdan al “buen salvaje”, una especie de paternalismo donde el amor del padre se da al tiempo que se marcan las distancias: “[...] así como la fe religiosa no puede existir en presencia de la posibilidad de que el hombre cree a Dios a su propia imagen, la devoción al buen gusto se desintegraría si se pensara que sus cánones no reflejaban una autoridad superior a la de quienes lo practican”. (Price, 1993: 27).

Los artistas que no entran en las luchas de prestigio que se dan en el campo artístico, los que no interactúan con el mundo de los marchantes, galeristas, críticos y coleccionistas, permanecen en la orilla del Arte hasta que son “descubiertos” y sancionados por un experto.

Los Ocumichos han corrido esta suerte participando de lo que Bourdieu (1998) llama “la ideología carismática”, es decir, la base sobre la que se asienta la creencia en el valor de la obra de arte; pero veremos cómo es muy difícil salir de los márgenes y entrar en lo que desde occidente se conceptualiza como “Arte verdadero o Arte auténtico”.

Los dos grandes hitos en la historia del arte de Ocumicho son dos exposiciones internacionales realizadas con motivo del aniversario de la Revolución Francesa y del Quinto Centenario. En ambas, se les encargó a diez artistas del pueblo que representaran y reinterpretaran láminas de obras de Eugène Delacroix o Diego Rivera, de numerosos grabados anónimos, y reproducciones de fuentes primarias. Este ejercicio dio como resultado dos exposiciones que circularon por Francia, México y España; esta inclusión en los santuarios del Arte elevaba a dicha categoría las obras expuestas, y a la de Artistas a sus creadoras.

“Queda como una constancia, irrefutable, de que el adjetivo *popular* no traza una frontera entre arte y lo que no lo es, entre expresión artística y expresión artesanal. El arte popular pertenece al panorama del arte contemporáneo con igual derecho que el arte abstracto o el conceptual. Su condición está, no en su carácter ni en su origen, sino en su poder inventivo, en su capacidad para transfigurar la materia y otorgarle intensas cualidades plásticas”. (Tovar y de Teresa en Iturbide, 1993:28).

Este acercamiento al “carisma” de la obra de Arte es para Bourdieu, en el fondo, una máscara tras la cual la ideología de la creación disimula que el marchante es el que capitaliza el trabajo del creador, al tiempo que, introduciéndolo en el mercado, consagra un producto que ha sabido descubrir. Esta idea, la del descubridor, resulta fundamental en la relación con el arte no occidental. El turista -o la antropóloga- relata

lo tortuoso que resultó llegar a aquel pueblo indígena, en el que compró un tapiz que difícilmente otro turista -menos aventurero- habría encontrado, y lo hace en la misma forma que Mercedes Iturbe cuenta las sensaciones que experimenta cuando regresa tras varios contactos a ese “pueblo mexicano oculto en la sierra tarasca” (1989:12), a ese “lugar ubicado en el filo del silencio... donde el polvo está cuajado y la historia sepultada, [así] decidí hundirme en la obsesión agobiante y placentera que me generan las mujeres de Ocumicho” (1993:58). En otras ocasiones el reclamo de la autoría del descubridor es aún más explícito:

“Yo no te voy a decir que específicamente mis padres hayan sido los autores intelectuales de tal fama [la de Ocumicho], porque sería muy presuntuoso, pero sí tiene que ver el trabajo que hace mi mamá de difusión de lo de Ocumicho y lo que hace mi papá, al vender colecciones hacia el exterior. Mi papá vende una colección de Ocumicho de alrededor de 350-400 monos [figuras] al nuncio de Sta. Fe, Nuevo México en los años sesenta, y esto hace también una proyección internacional diferente. Y fue porque a ellos les llamó la atención, iban y seleccionaban estas piezas desde las ferias y así poco a poco fueron conformando la colección actual del Museo de Artes Populares. Actualmente cualquiera puede reclamar la paternidad de esta difusión pero yo puedo demostrar con documentos lo que han estado haciendo desde los años sesenta mis padres”⁹³.

En estos relatos se perfila la historia de Ocumicho y su proyección, de su transmutación de juguete a arte popular, artesanía o arte a secas, de la conformación del campo en el que se insertan.

3.2.- Los concursos

Un componente destacable de este “campo”, que podríamos llamar del “arte indígena”, es el concurso, equivalente a la crítica artística en el campo del arte, concursos que se insertan en el marco de las políticas culturales nacionales y estatales de México.

El estado de Michoacán destaca a nivel nacional por sus políticas institucionales orientadas a la revalorización, preservación y promoción del patrimonio cultural con

⁹³Al margen de las ideas y prenaciones que queremos hacer notar en esta cita es necesario confirmar que la labor de Teresa Dávalos en el campo del arte popular michoacano es fundamental y en el caso concreto de Ocumicho, aún es recordada como la mujer que les invitaba a las ferias de venta de artesanía, con un cuidado y protección particular para muchas mujeres que nunca habían salido a vender sus piezas fuera de los circuitos regionales.

acciones como el registro de marcas colectivas artesanales, los expedientes presentados y aprobados por la UNESCO de la *pirekua* y la gastronomía mexicana como patrimonio inmaterial de la humanidad o productos turísticos como la *ruta Don Vasco*, acciones que no dejan indiferentes ni a los depositarios del patrimonio gestionado, ni a aquellos que observamos el fenómeno.

Estas acciones se insertan en un marco general que tiende a patrimonializar la cultura, diseñando políticas en pro de la preservación, protección y puesta en valor de manifestaciones culturales determinadas, objetivos explícitos que de forma paralela develan una visión mercantilista del patrimonio, que ven en el mismo una ocasión para valorizarlo económicamente (Pérez, 2012: 38). Esta afirmación se evidencia, en Michoacán, al observar que los expedientes presentados a la UNESCO fueron generados y promovidos por la Secretaría de Turismo como parte de una estrategia estatal que en el 2010 manifestó su objetivo de perfilar al Estado de Michoacán como el principal destino de turismo cultural del país (Garrido, 2011), proyectos hegemónicos a partir de los que se seleccionan ciertas manifestaciones y de los que participan de manera muy tangencial los creadores, más como legitimadores de los procesos dados, que como gestores de los mismos (Pérez, Op. cit. 2012).

Detrás de estas gestiones, está el propósito de provocar el desarrollo en regiones marginadas a través de la promoción de la cultura como un activo comercializable, visión adoptada por las naciones a partir de las recomendaciones dadas por el Banco Mundial en la Conferencia de Florencia de 1999, pero que en el caso concreto de la producción artesanal mexicana, inicia en los años treinta del S. XX.

Los estudios de Foster (2000) y Carrasco (1976) en pueblos purépechas de la región lacustre, mencionan para los años cuarenta del siglo pasado una presencia del mercado turístico y una tendencia en aumento a orientar los oficios hacia la demanda de dicho mercado⁹⁴, augurando un futuro que en la actualidad se corrobora:

“Las artesanías en decadencia se hallan entre las que satisfacen necesidades básicas, mientras que las que están creciendo son artesanías de lujo que dependen en gran parte del mercado turístico. Tanto la desaparición como el crecimiento de las artesanías rompe la independencia económica del pueblo, pues conducen a una dependencia mayor del mercado nacional, ya sea vendiendo los productos manufacturados o comprando lo que antes era producido localmente”. (Carrasco, 1976: 46-47).⁹⁵

⁹⁴ En torno a cuestiones de antropología económica, ver Tomé (2005).

⁹⁵ Esta dependencia de las instituciones, ha sido destacada por otros autores en diversos trabajos (Novelo, 1976 y Gouy-Gilbert, 1987).

Actualmente, ante el clima de violencia que se vive en el Estado de Michoacán⁹⁶, esta dependencia observada por Carrasco está haciendo estragos en las economías domésticas de miles de creadores que ven como “ya no llegan los turistas”, una realidad que obliga a repensar el rumbo que han tomado las políticas institucionales durante décadas y considerar que el desarrollo y la salvaguardia tienen una vía alterna en el etnodesarrollo y la toma de control sobre el patrimonio cultural para su gestión desde y para los pueblos que lo crean y recrean⁹⁷.

Los concursos se encuentran entre las acciones institucionales más añejas orientadas a la promoción, desarrollo y preservación artesanal, motores fundamentales en la generación de tendencias estilísticas y temáticas que se han multiplicado exponencialmente en el tiempo, a través de instituciones como el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías o la Casa de las Artesanías del Estado de Michoacán.⁹⁸

En estas páginas esbozaremos algunos aspectos que ilustran la complejidad del concurso, reflexión que considero fundamental si tomamos en cuenta las múltiples implicaciones que tienen estas dinámicas en el bucle existente entre el ámbito de producción y el de circulación de las obras (Bourdieu, 1998; García, 2006).

En el esfera de la circulación, los concursos artesanales significan una fuente de ingreso puntual para familias e individuos, indígenas y mestizos; son una oportunidad de acceder a los canales de venta institucionales, para pueblos poco comunicados o personas que no conocen las estrategias de interlocución con las instituciones; suponen un escaparate de la producción estética indígena y un punto de atracción del turismo; son momentos de acercamiento entre coleccionistas, turistas, académicos, expertos y creadores; son generadores de redes de contactos y espacios para el conocimiento de nuevos nombres que destacan entre el colectivo como artistas innovadores o

⁹⁶ El Estado mexicano con mayor índice de violencia en el país, producto del crimen organizado.

⁹⁷ A día de hoy, los oficios que se ven menos afectados son aquellos que producen objetos y productos que circulan en los ámbitos locales y regionales, me refiero a los metates, rebozos, redes de pesca, ollas, comales, cucharas, camisas, servilletas, cántaros, máscaras y muchos otros imbricados en la vida cotidiana y ritual de las distintas regiones del Estado, cuyos mercados, alternos a los turísticos, son refugio económico en el contexto actual.

⁹⁸ Prácticamente se llevan a cabo concursos comunitarios en toda comunidad artesanal que lo solicite, además se celebra el concurso anual de nuevos diseños, los regionales de la región costa y oriente y los estatales de Domingo de Ramos y Noche de Muertos. Como referencia de la inversión institucional en este tipo de acciones tomemos un ejemplo de cada tipo de concurso celebrado en el 2011. En el concurso comunitario de Cocucho el monto invertido se elevó a un total de 44.600 pesos mexicanos; en el concurso regional de la zona oriente el total en premios fue de 39.100 pesos; en el concurso de Domingo de Ramos la inversión se elevó a 367.900 pesos con un impacto tal que la participación en la edición 2011 fue de 1.447 artesanos, con un total de 2.516 piezas de setenta y dos comunidades del Estado. <http://www.casadelasartesanias.gob.mx/concursos/convocatorias.php> (consulta: 24/04/2011).

generadores de cambio, son en definitiva, momentos en los que los objetivos de políticas culturales concretas confluyen con los objetivos de los artistas: económicos, de prestigio y de sondeo del gusto del otro, de aquel, que nombrado como experto, califica su obra (Price, 1993).

En el terreno de la creación, los concursos artesanales son un gran aliciente para las y los artistas indígenas del Estado. En los meses previos a un concurso artesanal las manos, mentes, recursos y esfuerzos se concentran en hacer su mejor creación, es un reto, no sólo por la posibilidad de obtener un premio, también porque en el concurso la obra y su autor/a o autores/as se exponen ante pares.

El espacio del concurso es un lugar de inspiración y comparación. Además, los concursos consolidan a individuos, familias o talleres cuyas obras se convierten en referentes para el resto de creadores y marcan tendencias a partir de la lógica de que aquel que califica, pertenece al público al que se desea acceder; en consecuencia, su criterio de calificación es un sensor del gusto de ese público que puede orientar las formas y la conceptualización de las obras⁹⁹.

Esta idea es compartida por las instituciones y los jurados y se evidencia en la exégesis, bajo un cuestionamiento que se ha vuelto común en las dictaminaciones, al menos en las que he conocido¹⁰⁰: “¿qué mensaje le estamos dando a los artesanos¹⁰¹ si premiamos esa pieza?”, es decir, a diferencia de otros concursos de arte en los que el jurado premia a un artista y su obra, en uno de artesanías existe la conciencia de que no sólo se premia la experticia, el ingenio y el buen hacer, sino que también se están marcando tendencias en torno al tipo de motivos, formas e innovaciones técnicas que pueden colectivizarse.

Ocumicho es uno de los ejemplos más claros de lo que Novelo llama *artesanías inducidas* (1976) por iniciativas institucionales (supra.), que fueron reapropiadas por las creadoras y que evidencian la potencia del concurso como fenómeno.

⁹⁹ Con excepción de las creaciones que tienen un público marcadamente local, como es el caso de la indumentaria y las creaciones estéticas vinculadas al ritual, entre otras muchas.

¹⁰⁰ Mi participación como jurado en concursos se limita al ámbito de concursos comunitarios y estatales, como el de Noche de Muertos (Patzcuaro) o el de Domingo de Ramos (Uruapan).

¹⁰¹ A lo largo del presente apartado, haré uso indistinto de los conceptos artista y artesano, ya que en los concursos así se suele nombrar a los artistas indígenas.



Ejemplos de concursos temáticos: “Noveno concurso de arte fantástico”, 1982, cartel en archivo de Louisa Reynoso, CDDR; “Los tiempos modernos en Ocumicho, 1996; “Los ocumichos hacia el año 2000”.

Desde los años sesenta hasta el año 2000, los concursos en los que participaban las mujeres de Ocumicho eran de distintos tipos, algunos temáticos. En el archivo de Louisa Reynoso se encuentra resguardado un cartel de 1982 que anuncia el “Noveno concurso de arte fantástico en barro” de Ocumicho, lo que indica que uno de los primeros concursos celebrados en el pueblo fue en 1974. Entre las instituciones convocantes, además de FONART y el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) se encuentra COPLAMAR, es decir, la “Coordinación General del Plan Nacional de Zonas Deprimidas y Grupos Marginados”, un indicador del afán desarrollista de los concursos; el actual FONART está sujeto a las reglas de operación de la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL), lo que indica que la visión actual de las instituciones que atienden al “sector artesanal” es similar a la de hace cuarenta años.¹⁰²

¹⁰² Otras instituciones convocantes han sido la Casa de las Artesanías de Michoacán, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes o empresas privadas patrocinadoras como Cigarrera La Moderna o PULSAR.

Hubo otros concursos temáticos, como uno sobre el mar, sobre máscaras, o con llamadas sugerentes como “Un milagro más en Ocumicho” celebrado en 1994.

En el año 2000 se limitan los concursos temáticos -a excepción de los de nacimientos, juguetería y nuevos diseños- y hasta el 2013, los concursos han sido una motivación para “pensarle cómo y cómo hacerle”, para poner a trabajar la imaginación que se veía retada en cada convocatoria local, regional o nacional porque había que “hacerle de distintas figuras, no repetidas”.

Desde hace dos años, la Casa de las Artesanías del Estado de Michoacán de Ocampo, en coordinación con el FONART, ha implementado una convocatoria que categoriza temáticamente las obras: hay categoría de “nacimientos”, de “juguetes”, de “últimas cenas”, “máscaras”, “diablos” y la categoría abierta de “varios”. Esta iniciativa retoma la función orientadora de la producción que décadas atrás tuvieron los concursos de FONART, cuando se promovieron las formas y temas que ahora se resguardan como tradicionales¹⁰³.

El caso expuesto evidencia claramente la noción que se tenía y se tiene del concurso artesanal como un espacio inductor y su orientación suele girar en torno a dos ejes: la conquista de nuevos mercados y la preservación de tradiciones (técnicas, formales y temáticas).

Ante estos objetivos, cabe preguntarse si existe un entendimiento efectivo entre las instituciones convocantes y los creadores. Este cuestionamiento es sustancial en la medida que el impacto de los concursos en la tendencia de estilos y formas se cruza con los objetivos de generar mercados, preservar y promover las tradiciones artesanales. En el intento de responder esta pregunta, revisaré fundamentalmente los criterios de dictaminación presentes en los concursos que he observado, que se resumen básicamente en la evaluación de las piezas en torno a tres conceptos: belleza, tradición y calidad.

En la Ley de Fomento Artesanal del Estado de Michoacán se define Artesano como “toda persona que usando ingenio y destreza, transforme manualmente materias primas en productos que reflejen la belleza en su sentido más amplio, auxiliándose de

¹⁰³ Esta iniciativa de tematizar de nuevo los concursos está resultando significativa para la producción de juguetes, que ya no eran competitivos ante las piezas ornamentales.

herramientas e instrumentos de cualquier naturaleza y siempre que se realice dentro de las distintas ramas de producción que contemple esta ley”¹⁰⁴.

Bajo esta definición, las instituciones deben considerar la belleza como una guía definitoria sobre qué es un artesano y en consecuencia sobre qué es artesanía y qué no lo es, un parámetro sin duda resbaloso. Ahora bien, ¿qué patrones estéticos deben tomarse en cuenta para establecer estas diferencias?

Para algunos autores como Alcina Franch, el fenómeno estético implica la búsqueda de la belleza (1988:16) y bajo esta visión, la acotación que hace la ley sería democrática, es decir, serían muchos los objetos que llamaríamos artesanía. Sin embargo, en el juicio estético de cada jurado calificador entran en juego las categorías del gusto que priman en su contexto cultural, social y de clase.

Instituciones, jurados, investigadores, compradores y turistas nos acercamos a la producción estética de los otros¹⁰⁵ desde las preconcepciones propias de la cultura occidental y hegemónica de la que formamos parte. Siendo así, me pregunto cuál será el concepto de belleza que debe primar a la hora de definir qué es o no bello -de lo que se deriva, según la ley, qué es o no artesanía- y cuáles son los patrones estéticos que guían las dictaminaciones de los objetos participantes en concursos artesanales, los cuales buscan conciliar la promoción de lo tradicional con la adaptación a mercados urbanos que potencien el desarrollo de las comunidades.

Tras participar como jurado en varios concursos, observo que la dinámica habitual de calificación tiene dos partes fundamentales: una inicial, en la que cada jurado realiza una selección de piezas en base al criterio del mérito técnico y una segunda, en la que intervienen criterios del gusto estético.

Los juicios iniciales suelen ser bastante objetivos, al menos admiten la argumentación entre jurados en pro o en contra de una pieza por motivos observables, e incluye la apreciación de la cantidad de trabajo, dificultad en la elaboración, la excelencia en acabados, composición y equilibrio en el diseño de una obra, empleo de materiales y manejo de la técnica evaluada.

En esta etapa de la dictaminación, los criterios empleados están en concordancia

¹⁰⁴ Para mayor información, consultar el texto electrónico de la Ley de Fomento Artesanal del Estado de Michoacán de Ocampo, <http://statecasefiles.justia.com/estatales/michoacan/ley-de-fomento-artesanal-del-estado-de-michoacan-de-ocampo.pdf>, consultado 09/05/2014.

¹⁰⁵ En la última gestión de la Casa de las Artesanías de Michoacán, se han implementado cambios significativos y valorados positivamente por muchos artesanos. Uno de ellos consiste en la inclusión de artesanos expertos -quienes califican las piezas de ramas cercanas a su experticia-, en el jurado calificador.

con la valoración que hacen los creadores de sus obras bajo el principio de perfección: “Generalmente se consideran tres grados, pues el objeto elaborado es: *ambákiti* (perfecto), *sesi jasi* (bueno), *un sesi úkata* (mal hecho)” (Franco, 1998:124), la pregunta es cómo se mide cada una de estas categorías.

En distintas manufacturas de otras comunidades, como la elaboración de textiles, de rebozos, de tallas en madera y de la escultura en barro de Ocumicho, he observado que la evaluación técnica de una pieza por parte de los creadores y consumidores indígenas se basa en varios o todos los indicadores siguientes: la cantidad de trabajo/tiempo/esfuerzo invertido, que se relaciona directamente con la ornamentación y con el estar hecho a mano, con el menor número de ayudas mecánicas; la innovación; la aptitud; la calidad de las materias primas utilizadas; no tener roturas ni remiendos y estar “parejitas”, con todo en su lugar.

De las nombradas, la primera es la que más se escucha entre las artistas de Ocumicho -y de otros pueblos-: que una pieza “tenga mucho trabajo” o cuya dificultad técnica le añada la cualidad de ser “muy trabajosa”, un valor que se compone de otros: el tamaño, la cantidad de ornamentación -“estar bien doble”- y estar hecha a mano.

A esto se suma la innovación en motivos ornamentales, temáticos y sobre todo técnicos. Es común ver a los artesanos y las artesanas manipular piezas ajenas analizando con admiración “cómo le hizo”, reconocimiento que tiene su frontera en la tradición, es decir, la innovación se valora dentro de lo que el grupo de especialistas -los artistas indígenas- considera que le es propio.

La aptitud, categoría de la belleza contemplada por occidente (Tatarkiewicz, 1997: 191), es requisito de calidad en las obras purépechas: las cosas sirven para algo, o bien son “de puro lujo” -como los diablos de Ocumicho-. Así, una máscara para la danza deberá estar hecha de madera de aile o de jaboncillo para que sea ligera; un silbato de Ocumicho que no chifla, no sirve y una pieza decorativa que se menea, que no asienta bien, tampoco.

La calidad de los materiales utilizados y el cuidado en la preparación de la materia prima son fundamentales porque de ellos dependen, en muchos casos, los otros criterios. Por ejemplo, al tejer un rebozo de fibra artificial -acrilán- el proceso es más rápido, contrario al hilo de algodón, cuyo avance es más lento. Esto hace que las piezas de algodón se aprecien más; los hilos que despintan demeritan una camisa; una madera que no ha secado bien rajará una cabecera de Pichátaro y una pintura aguada no cubrirá bien el barro de Ocumicho.

El cuidado en los acabados es lo que le da a la pieza la “vista” final, así, las obras de barro “reventadas” en el horno tras la quema, aunque puedan remendarse, pierden de inmediato su valor y muestran el fracaso de una parte del proceso; los tejidos “chuecos” o los hilos sueltos, donde no deben estar, son medidores de calidad, de ahí que un bordado a punto de cruz se evalué no sólo desde el frente sino también desde la parte de atrás para ver si quedó “parejito”, si está hecho con cuidado.

El resultado mejor logrado será una obra *ambákiti*, de calidad y muestra de un *trabajo hecho con pasión*, entrada del diccionario de Gilberti ya referida (1901[1559]) que denota el carácter vocacional en el hacer.

En el segundo momento de la calificación entran en juego otros criterios, todos ellos permeados por el de tradición y el de belleza.

El gusto de los jurados está presente en las dictaminaciones, lo cual no significa que sea el único criterio rector; de hecho, es común escuchar que se premian piezas que no gustan pero que destacan sobre el resto por cuestiones técnicas y de diseño.

El gusto del jurado sería un criterio válido si se explicitara que la institución que organiza el concurso persigue el objetivo de promover la artesanía y su comercialización en un mercado urbano cuya demanda conoce el jurado. Entonces, el concepto de belleza que debería primar sobre las formas, combinaciones de colores, tamaños y demás, sería ése: el más cercano al del mercado en el que se pretenden insertar los objetos¹⁰⁶. El debate surge cuando se introduce la palabra tradición en las acciones y discursos institucionales.

En la Ley de Fomento Artesanal del Estado de Michoacán, “producto artesanal” es definido como “la obra creada mediante la intervención del trabajo manual del artesano, como factor dominante, que no forma parte de producciones en serie equiparables a las del sector industrial y que es considerada como una manifestación cultural y tradicional”¹⁰⁷. Es decir, que la artesanía por definición es tradicional no sólo en lo que a su técnica se refiere sino como “manifestación cultural tradicional”, conceptualización que trasciende lo explicitado en las convocatorias, que enfatizan la técnica y los materiales tradicionales.

¹⁰⁶ Me estoy refiriendo a los concursos regionales o locales, ya que hay otros en los que esta intención sí es explícita, como los concursos de nuevos diseños.

¹⁰⁷<http://statecasefiles.justia.com/estatales/michoacan/ley-de-fomento-artesanal-del-estado-de-michoacan-de-ocampo.pdf>, consultado 09/05/2014.

Esta es una tendencia generalizada. Por ejemplo, el manual de diferenciación entre artesanía y manualidad de FONART¹⁰⁸ pondera los valores de materias primas de uso natural y técnicas tradicionales por encima de los usos culturales del objeto, todo ello en una matriz numérica que ubica la manifestación evaluada en las categorías de artesanía, híbrido o manualidad.

Veamos algunos ejemplos. Una servilleta de tela bordada en punto de cruz, que es utilizada como signo cultural para denotar quién es el carguero del santo, suele ornamentarse con base en plantillas que se compran en las tiendas de estambres de muchas comunidades y con materiales de origen industrial; los delantales y camisas de Ocumicho, bordados con la técnica de “aguja maravillosa” e hilos de acrilán, integran el conjunto indumentario tradicional de las mujeres del pueblo, rasgo de identidad que las distingue del resto de comunidades de la región; los arreglos de cera escamada que engalanan a los santos durante la fiesta patronal, incorporan diseños de corcho blanco y



“san Lucas”, pieza de Ocumicho que una vez bendecida cuidará el ganado; decorada con pintura de aceite y diamantina, lo que la aleja del concepto institucional de “lo tradicional”.

adornos de purpurina, material que también se utiliza para pintar las figuras de barro de Ocumicho que son llevadas a bendecir por San Lucas en Zacán, para cuidar el ganado durante el año. Ninguna de estas piezas, totalmente integradas en la vida cotidiana y ritual de los pueblos, será considerada una pieza concursable ni definida por el FONART como artesanía, una tendencia que al objetualizar el fenómeno artesanal bajo una concepción más purista que dinámica, se aleja de la concepción expresada en la ley como “manifestación cultural tradicional”.

Tras lo dicho, retomemos la reflexión en torno al papel de la noción de belleza en el juicio de los concursos. La conceptualización de la artesanía como manifestación

¹⁰⁸ Documento sumamente interesante que articula múltiples factores de diagnóstico.

de una cultura determinada, en apego a la definición de la ley, conllevaría considerar que los patrones del gusto estético de dicha cultura deben tener un peso específico en el proceso de calificación de las obras, de tal forma que las piezas se valorarían con base en dichos cánones para incentivar su recreación.

Esto implicaría, por ejemplo, que en el caso de Ocumicho las piezas ganadoras en los concursos serían obras pintadas con esmalte, “bien brillosas”, adornadas con diamantina y creadas con criterios próximos a los que encontramos en la plaza de Zacán¹⁰⁹ durante la festividad de san Lucas o en Huáncito en la celebración del día de difuntos.

Lo cierto es que los propósitos de los concursos son otros, están orientados fundamentalmente a la promoción de un tipo determinado de obras, para un mercado no purépecha, al que se quiere acceder bajo la premisa del desarrollismo, acciones de intervención ahora un tanto difusas que en ciertos momentos de la historia del fomento artesanal fueron totalmente dirigidas (supra).

Las convocatorias de la Casa de las Artesanías de Michoacán son concisas: las piezas que entren al concurso deberán estar realizadas con técnicas y materiales tradicionales de las comunidades de origen de los participantes¹¹⁰, esa es la única exigencia en la mayoría de los casos,¹¹¹ sin embargo, los criterios que se ponen en juego son muchos más.

Veamos algunos ejemplos:¹¹² un caso poco habitual es el de un arco ceremonial de cera escamada que tenía adornos industriales, premiado por el jurado al incorporar como criterio su imbricación en el ritual comunitario; a la hora de calificar la rama de lapidaria, se ha considerado la calidad de la piedra empleada en relación con la función del objeto; en alfarería, han sido promovidas piezas realizadas con técnicas como la de cambray de Patamban, en vías de desaparición; es común que se busque la distribución de premios entre distintas localidades para lograr la representatividad de todas las comunidades creadoras en una misma rama convocada; en ocasiones importa también el vínculo entre lo representado y el contexto en el que se inserta el concurso, por ejemplo, obras alusivas a la Semana Santa en el concurso de Domingo de Ramos.

¹⁰⁹ Si bien, estos patrones se ven reflejados de una forma u otra en toda la producción de Ocumicho. Ver Garrido, 2001.

¹¹⁰ <http://www.casadelasartesanias.gob.mx/concursos/convocatorias.php> (consulta: 24/04/2011)

¹¹¹ Hay convocatorias en la que se incluyen variantes, por ejemplo en la de Domingo de Ramos 2011 se menciona la “excelencia en la calidad” y se establece una distinción entre “piezas artísticas y artesanales de calidad” (Ídem).

¹¹² Los ejemplos recogidos corresponden a la calificación del jurado durante el Concurso Artesanal de Domingo de Ramos del 2014 en el que fungí como jurado calificador de distintas ramas artesanales.

La marginalidad de ciertas regiones también influye a la hora de distribuir los premios; las comunidades que por vez primera se presentan a un concurso provocan que el jurado otorgue algún premio para que continúen participando; la coherencia entre la forma de una obra y su función, es decir, su aptitud; la espontaneidad creativa, y otros muchos criterios, se articulan entre sí y se suman a los de tipo técnico y de diseño, más objetivos, conformando en su conjunto una matriz compleja, variable, ligada a las trayectorias de los jurados y de difícil sistematización por su carácter más circunstancial que sistemático¹¹³.

Lo cierto es que el jurado tiende a analizar las obras a partir de una visión multifactorial del fenómeno, equilibrando los criterios explicitados en las convocatorias, que ofrecen un marco referencial muy vago, de tal forma que las y los creadores participan en los concursos guiados más por la intuición que por la información.

La exhibición de las piezas premiadas devela a los artistas las tendencias que se generan en las calificaciones y muchos las aplican, combinando en una obra su destreza y aspiraciones personales, su concepto de calidad y el gusto del mercado al que se dirigen para hacer una “pieza especial”, “de concurso”.

La confusión también trasciende a los jurados que se debaten entre premiar la innovación o la preservación de lo tradicional. Si partimos de la definición de la tradición como un proceso histórico que implica el cambio y la transformación en el tiempo (Herrejón, 1994:137), ciertas piezas tendrían cabida en los concursos, tal es el caso de los delantales que se bordan en Nurío adornados con personajes de Walt Disney, de moda entre adolescentes, o las máscaras de barro de Santa Fe de la Laguna que pintan los jóvenes con alusiones a signos de moda, como banderas de países que participan en el mundial de fútbol o símbolos de grupos musicales de rock. Estas piezas son realizadas con técnicas tradicionales y forman parte de los ciclos de producción y reproducción cultural en constante cambio. ¿Existen fronteras que limiten el dinamismo de las tradiciones? En los concursos artesanales sí se marcan estas fronteras, son borrosas pero están ahí, como una nebulosa que guía el juicio de los jurados y depende de la imagen y el concepto que cada individuo tenga de lo que es o no tradicional.

¹¹³ Esta idea surge de una conversación con la Dra. Amalia Ramírez Garayzar, antropóloga experta en el campo artesanal con la que he compartido la labor de ser jurado en múltiples ocasiones, quien concluye que las calificaciones y las posturas de los jurados cambian de un evento a otro y son más circunstanciales que sistemáticas.

Quien hace una pieza para concurso hace una obra “especial”, tradicional en su técnica pero en muchas ocasiones innovadora, muestra una destreza en su hechura que pretende superar la propia y la de los otros participantes, ese es el criterio fundamental que aplican las creadoras a la hora de evaluar lo propio y ajeno, en el caso de los purépecha, una creación perfecta (Franco, 1998: 124) pero también novedosa. Una obra de concurso es un reto que implica innovar en la tradición, una tendencia creativa que promueve este tipo de eventos y que es observada tanto por las artistas como por los jurados. Es así como surgen resoluciones novedosas y diseños que no nacen de la colectividad sino de la creatividad de un individuo en concreto. Estas innovaciones son validadas o no en los concursos, tal como lo haría la crítica de arte ante la obra de un pintor. Es decir, la misma dinámica de los concursos propicia el cambio y la reinención de la tradición y ha sancionado innovaciones que progresivamente se han ido asentando en el imaginario colectivo como tradiciones, tal es el caso de “los diablos” en Ocumicho y de ciertos motivos, como las “últimas cenas”, los nacimientos y las máscaras, que ahora se consideran clásicos y se promueven como categorías concretas en los concursos para asegurar su continuidad.

Sin embargo, la novedad y el cambio en la tradición tienen restricciones que no están explicitadas, lo que pone en desventaja a los artistas que reconocen la tendencia a premiar la innovación pero que no identifican los límites que se establecen en pro de la preservación, tal es el caso de la introducción de materiales industriales o de la combinación de determinadas materias primas en ciertas técnicas.

En el caso de Ocumicho, que he seguido desde 1999¹¹⁴, el concurso se ha ido adaptando al ritmo de las artistas. A mediados de los noventa, las piezas de madera policromada que remedan el estilo decorativo del barro, no entraban a concurso y posteriormente, se les ha dado cabida en categorías especiales; la inclusión de telas, alambre y demás, como elementos decorativos adicionales, era considerada una afectación de la técnica tradicional de la alfarería policromada; sin embargo, en el último concurso comunitario la pieza titulada “construcción de la casa” de Candelaria Gutiérrez, fue premiada a pesar de incluir materiales diversos como alambre, hilo o madera. Es decir en un lapso de quince años se han flexibilizado los criterios de calificación al tiempo que se han incorporado categorías para “rescatar” temáticas consideradas tradicionales y en vías de desaparición, como las “últimas cenas”.

¹¹⁴ El seguimiento se ha realizado en los concursos anuales celebrados en la comunidad el 29 de junio, y en los estatales del Domingo de Ramos, del Día de Muertos, de Nuevos Diseños y de Juguetería.



“Construcción de la casa”, Candelaria Gutiérrez, 2º lugar, categoría “varios”, Concurso Comunitario de Ocumicho, 29 de junio de 2014. Obsérvese la diversidad de materiales empleados bajo la rama de “alfarería policromada”: barro, pintura, alambre, piedra, hilo y madera.

Otra tendencia que genera confusión es la de premiar “lo verdaderamente tradicional”, que normalmente corresponde a la imagen que se tiene de la producción de una comunidad en un tiempo anterior; pongamos un ejemplo: en un concurso de Noche de Muertos en Pátzcuaro, el jurado premió un conjunto de silbatos de sencilla elaboración, dentro de la rama de alfarería policromada, por considerar que eran las piezas más tradicionales de las presentadas. Al preguntar a las alfareras participantes por su parecer al respecto, mostraron sorpresa: “le dieron a esos tecolotitos, puras chiquitas”, evidenciando que las piezas seleccionadas en ocasiones provocan incertidumbre ante los criterios empleados por los jurados y es común escuchar a los artesanos decir “es que no saben [los jurados]” o que se gana y pierde por “la suerte” (Garrido, 1998), suerte que depende en muchas ocasiones del mayor o menor conocimiento de las directrices de calificación.

En los concursos no sólo se marcan tendencias en las obras, también ocurre lo propio con los juicios de los expertos, propensiones que resultan de la experiencia acumulada por el jurado, de su diálogo con artesanos, de la presencia de actores concretos con alto peso simbólico y voz influyente, de las argumentaciones dadas y

recibidas por otros jurados, de las discusiones álgidas y, ocasionalmente, de los comentarios que hacen los participantes al conocer el dictamen. Todo ello va conformando el acervo de cada jurado que, a manera de criterios y formas de proceder, se reactiva y actualiza en cada concurso con mayor o menor flexibilidad.

Tras lo dicho, podemos concluir que los concursos son fenómenos que activan la agencia de las políticas institucionales y de actores concretos: los jurados, que a modo de críticos de arte, consagran trayectorias y generan tendencias a partir de un proceso de comunicación bastante difuso que requeriría de una mayor claridad para contribuir a la toma de control de las creadoras sobre el campo en el que se insertan.

3.3.- Las obras

Las obras de Ocumicho, desprendidas de sus creadoras y de su contexto, tienen por sí solas una gran potencia que hemos caracterizado en tres tipos de agencia: por un lado la agencia exotizante, que confirma en el público las prefiguraciones sobre un “otro” indígena, artista y mujer; por otro “la agencia artística” sobre creadores que han convertido a los diablos de Ocumicho en prototipos de poesías, pinturas, grabados, esculturas, teatro o dibujos; finalmente, la agencia histórica y política, aquella en la que las obras pueden mirarse como “monumentos a la memoria colectiva” y soporte para la denuncia política.

a.- La agencia exotizante

Al revisar los textos de los catálogos de exposiciones de Ocumicho y el discurso de quienes gustamos de este tipo de objetos, se puede observar una serie de valoraciones que se reiteran, lo que nos permite categorizar los valores que el público y los expertos aprecian en las obras, a saber: la imaginación artística, la libertad de las artistas, el atrevimiento creativo y la unicidad de la obra de arte.

Estos valores elevan a las creadoras a la categoría de artistas bajo parámetros similares a los del mito del genio occidental, una visión de la que se han apropiado muchas alfareras en su interlocución con “el otro”.

A estas apreciaciones se yuxtaponen otras, en las que la subalternidad de las creadoras de Ocumicho: mujeres, indígenas y pobres, le agrega valor a las piezas dentro de ciertos sectores; y a lo anterior se suman una serie de valoraciones que acercan las obras a la concepción del arte primitivo, es decir, de un arte que no ha alcanzado su madurez y del que se destaca su fealdad involuntaria y su inmediatez.

Las páginas siguientes se desarrollan a partir de la exégesis de galleristas, expertos, coleccionistas y personas que manifiestan su aprecio por las esculturas de Ocumicho.

La libertad creativa

“Es uno de los estilos más libres que conozco”

Uno de los conceptos esenciales en nuestra tradición estética es el de la imaginación en el arte, del que somos herederos desde el S. XVIII, cuando las discusiones ilustradas introducen el principio de la invención y le atribuyen a la imaginación un papel decisivo en el hecho creativo, aunque ceñido a las fronteras de la razón. Con el grupo *Sturm und Drang*, creado en torno a Goethe y Herder, asistimos al “rechazo de las reglas y del aprendizaje, la relevancia concedida al acto creador, la liberación de la subjetividad de sus ataduras, la defensa apasionada en cuestiones morales, teológicas y estéticas de los derechos del singular y de su autodeterminación” (Marchán, Op. cit.: 27) asentando uno de los pilares más importantes en la teoría estética de la producción artística moderna, que adquiere carácter de principio fundamental en el romanticismo con cantos a la libertad como el de Víctor Hugo: “la libertad en el arte, la libertad en la sociedad, he aquí la doble meta a que deben tender todos a una los espíritus consecuentes y lógicos” (Bayer, 1993: 274).

En este ambiente, en el que el ciudadano ambiciona sus derechos, el artista extrapola el principio de libertad política a su ámbito, buscando la revolución del arte, exacerbando lo inconsciente, lo subjetivo, incluso lo feo. Aflora así la idea de “la inagotabilidad metafórica de la visión poética y artística, como reflejo de una serie infinita de espejos en los que se refleja la realidad contemplada [convertida para la modernidad], en un paradigma de lo que no puede ser agotado, por teoría alguna ni subyugado por sistema estético cerrado y favorece, en cambio, la floración de tantas poéticas como refracciones” (Marchan, 1996: 103). Cada una de éstas con su propio lenguaje, sea escuela, “ismo” o artista.

Este énfasis en la apreciación de lo imaginativo es una de las banderas que mantienen más altas los que gustan, promueven o coleccionan Ocumichos. El observador encuentra códigos ajenos a los nuestros, que son ese mundo de fantasía elogiado en el arte. Y entre todo el lenguaje inaccesible hay un elemento identificable, el diablo, un signo que en nuestra tradición judeo cristiana se liga a la transgresión, reforzando aún más la idea de la libertad de las artistas de Ocumicho.

Lo amoral y lo fantástico, la imaginación, la innovación y transgresión, son percepciones que despiertan la admiración del observador y que se hacen explícitas en el discurso de galeristas como Guillermo Abarca:

“Llego y veo una señora viejita que levanta una bolsa de plástico y te muestra unas piezas feas, pero de repente dices, ¿cómo se le ocurrió?, qué combinación de color tan extraordinaria, de esas artesanas ‘malas’, por llamarlas de alguna manera. En el estándar de Ocumicho la belleza radica en lo original, en un candelabro pequeño, que le asoman flores y que por un huequito sale una calavera, mal modelada, que es muy original y te brinca el color, es creativa y es bella aunque sea del estándar, es en el tema de ‘lo único’ donde yo destacaría a Ocumicho, se nota el trazo manual y ninguna pieza es igual a otra. Mi sentido de la belleza se acerca sobre todo a lo original, a lo nuevo a lo creativo y en esto yo aluciné cuando llegué a Ocumicho”.

Luis Luna, conocedor, jurado de concursos y coleccionista de arte, destaca también su gusto por lo fantástico y lo imaginativo: “hace falta un sentido de las proporciones, sentido de composición, de imaginación, hay monos sin ninguna imaginación, varía de un dragón que tenga sus uñas una a una puesta, a otro que tenga sólo una lengua de colores, otro que tenga tres lenguas y uno que no tenga ni la boca abierta”.

Teresa Pomar, experta en artesanías reconocida a nivel nacional, también resaltaba el valor de la imaginación y la innovación en la producción que nos ocupa:

“las artesanas de Ocumicho no responden a un patrón estético, su patrón estético es su imaginación, su creatividad, ellas piensan en la luna y no les importa nada, lo único que prima es su creatividad, su imaginación. Algunos se van por el camino fácil y copian, pero hay un grupo de gente que siempre están haciendo innovaciones dentro de la misma línea y son innovaciones muy felices... Es uno de los estilos más libres que conozco”.

Esta libertad se ve reforzada, como ya dijimos, por el carácter transgresor de las piezas, en las que el diablo y el humor se alían en obras carnavalescas que ponen en el centro de la escena a la Iglesia, la política y la autoridad.

“Yo siento [comentaba Rafaela Luft en entrevista] que lo que le dio el *hitazo* a los monos de Ocumicho fue el ser una figura nueva atractiva y divertida, el diablo es básicamente divertido, no es solemne, es un personaje que se pasa de vivo y que hace travesuras. Era divertido, diferente, atrevido y es el autor intelectual de todas las travesuras de los humanos”.

El hecho de que mujeres indígenas introduzcan el diablo en sus obras, diablos que conviven con la modernidad en escenas humorísticas o eróticas, es concebido por el observador como una acción libertaria.

“[...] simboliza la necesidad de expresión de un espíritu soterrado por la censura de siglos y la urgencia de manifestar en barro el testimonio festivo, irreverente, lascivo y burdo, de un modo ajeno al postmodernismo y la contemporaneidad, que le devuelve al espectador, al contemplador, el acercamiento a un mito secular: el del ángel caído”(Héctor Anaya¹¹⁵).

Este párrafo, cargado de los tintes místicos que embadurnan lo exótico, nos acerca a otra de las ideas con que se asocia al artista contemporáneo, la del genio que actúa en sociedad a partir del “intervencionismo artístico” (Marchán, 1996: 80), un ideal romántico según el cual el artista puede reconciliar las fragmentaciones del mundo moderno expresándose en su obra con la libertad que el contexto reprime. Este concepto lo traemos a colación por lo que Ocumicho -se dice- tiene de “atrevido”, de denunciante; por esas piezas de barro que en palabras de Guillermo Abarca “No temen la perspectiva de lo real, piezas de barro, pintadas sin miedo y que se atreven a denunciar cosas [y es que] al mexicano le gusta más lo estético al estándar, al indio le gusta más lo grotesco, rompe más”.

Piezas de banqueros representados como diablos encorbatados, “últimas cenas” de diablos, y “políticos-diablos” custodiando las casillas de votaciones, todas son obras que se perciben como una crítica al sistema; tal como afirmaba Schiller a finales del XVIII, parecería “que para resolver en la experiencia el problema político, se precisa tomar el camino de lo estético, porque a la libertad se llega por la belleza” (citado en Marchán, 1996: 80) un lema que toma especial relevancia en las vanguardias históricas del siglo XX y que los observadores parecen reencontrar en la producción estética de las mujeres de Ocumicho, inspiradoras incluso de las letras de Eduardo Galeano, quien las describe como creadoras libres a pesar de la pobreza y el maltrato (Galeano, 1998:122).

La precariedad de la vida material y las problemáticas que rodean a las mujeres que modelan las piezas, se convierten en valores agregados a las mismas: “problemas ácidos de mujeres con dieciséis años, solas y con tres chiquillos”, “la ignorancia”, y su “necesidad por la supervivencia”, en palabras de algunos entrevistados, son contextos en los que el arte se convierte, a ojos del observador, en válvula de escape, denuncia hecha barro, donde el sexo se manifiesta a pesar de la censura y la modernidad modelada es el manifiesto que evidencia las diferencias sociales.

¹¹⁵ Cita de Héctor Anaya en el catálogo de una exposición de Ocumicho realizada en la galería Toltecayotl de México, D. F. (s.f.).

“Como las arpilleras chilenas, nacen de mano de mujer los diablitos de barro del pueblo mexicano de Ocumicho. Los diablitos hacen el amor, de a dos o de a muchos, y asisten a la escuela, conducen motos y aviones, se cuelan en el arca de Noé, se esconden entre los rayos del sol amante de la luna y se meten, disfrazándose de recién nacidos, en los pesebres de Navidad. Acechan los diablitos bajo la mesa de la última Cena, mientras Jesucristo, clavado en la cruz, come pescados del lago de Pátzcuaro junto a sus apóstoles indios. Comiendo, Jesucristo ríe de oreja a oreja, como si hubiera descubierto que este mundo puede ser redimido por el placer más que por el dolor.

En casas sombrías, sin ventanas, las alfareras de Ocumicho modelan estas figuras luminosas. Hacen un arte libre las mujeres atadas a los hijos incesantes, prisioneras de maridos que se emborrachan y las golpean. Condenadas a la sumisión, destinadas a la tristeza, ellas crean cada día una nueva rebelión, una alegría nueva”. (Galeano, 1998:122)

En paralelo a la exaltación de los “diablos” como un arte imaginativo, libre y contestatario, se manifiestan otros aprecios que lo van ubicando en una visión cercana al arte primitivo. Dos en concreto conforman una especie de “agencia exotizante”, me refiero al culto a lo feo y al gusto por lo impulsivo e irracional.

El aprecio por lo feo

“La musa moderna sentirá que no todo en la creación es humanamente bello, que lo feo existe en ella al lado de lo bello, lo deforme junto a lo gracioso, lo deforme en el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz”
(Manifiesto romántico de Víctor Hugo, en Bayer, 1993: 274)

Es durante el Romanticismo cuando la estética reclama un espacio para la “belleza de lo feo” permitiendo que lo grotesco, la sátira o la caricatura afloren, en un contexto en el que “La teoría del inconsciente, la metáfora de la enfermedad, las formas reductoras de la subjetividad, la estética de lo obsceno y de la pornografía, [...] son otros tantos episodios que jalonan el desbordamiento de lo bello en nuestra modernidad” (Marchán, 1996: 121).

En el siglo XXI el público que eleva a la categoría de arte la producción estética de Ocumicho, lo hace desde una visión que se asemeja a la del Romanticismo, un prisma que se devela en los siguientes extractos de entrevistas realizadas a expertos y público admirador de la escultura de Ocumicho:

“El estilo de Ocumicho, el estándar, se trata de piezas no muy bien modeladas, un poco burdas, las ves y es muy identificable”.

“Es la cultura de ellos, lo tosco. Tengo unas cruces que están finísimas, pero no hallas tú una cosa que digas, qué definición tiene, qué bonito está”.

“Yo pretendo tener una colección de vírgenes de Ocumicho, tengo unas cachetonas, gordotas, no son las vírgenes bonitas de siempre, son otra cosa con unos ojotes así [saltones], son maravillosas”.

“No son bonitas, son *feyonas* pero llaman la atención porque tú te pones a pensar: ¿ese señor cómo le hace para pensar todo eso?”.

“Su belleza radica en primer lugar en la ingenuidad de estas cosas, yo creo que nadie trata de hacer cosas feas, bueno pero para hacer cosas feas hace falta ser grande. Uno puede querer hacer algo feo y no tener gracia para que quede feo, porque si no sabes te queda algo mal hecho, pero no feo”.

“Hay unas piezas que se están haciendo casi tan perfectas que rozan lo imperfecto, no hay nada más perfecto que lo imperfecto y hay unas que están ya muy estilizadas”.

Lo burdo, lo tosco, lo imperfecto y en definitiva lo feo, se destacan como atributos positivos de este tipo de escultura a la que se supone la candidez del arte *Naive*, apreciando hasta tal punto su fealdad que la cercanía a “lo perfecto y estilizado” se entiende como defecto.

En estas apreciaciones se percibe una distancia significativa con los juicios que se harían ante una obra “fea” inserta en una exposición de arte contemporáneo, a saber: la fealdad en el arte occidental se entiende como producto de la intención del artista, intencionalidad que no se atribuye a las artistas de Ocumicho cuyas obras se califican como “ingenuamente feas”, hechas por creadores que “ni siquiera saben que hacen arte”, lo cual niega el control e intención del artista, una de las premisas fundamentales del arte en la tradición occidental.

La exaltación de lo irreflexivo e ingenuo

“El arte romántico es aquel que depende total o predominantemente del sentimiento, de la intuición, del impulso, del entusiasmo, de la fe; esto es, de *las funciones irracionales de la mente*” (Tatarkiewicz, 1997: 224).

Schelling, en su obra *Sistema del idealismo trascendental* considera la posibilidad de la unidad en la obra de arte, en palabras de Bayer: “es a la vez un producto de la inteligencia -en cuanto meditación acerca de la finalidad- y de la naturaleza, con una considerable participación del inconsciente” (Bayer, 1983: 316).

A finales del XVIII el descontento con la vida social provocó un ansia de huida que se refleja en los proyectos románticos que buscan “la cara nocturna del ser humano”, lo instintivo y lo natural frente a lo racional, con un gusto particular por “la naturaleza lejana, verdadera, auténtica” (Marchán, 1997: 114), admiración semejante a

la que muestra el público por los Ocumichos, cuya agencia les remite a una especie de “naturaleza indígena”, cercana a lo primigenio.

En esta dicotomía entre la razón y lo irracional, la producción estética de Ocumicho es visualizada como un signo de la irracionalidad propia del ser humano en sus estados primitivos, cuyo quehacer es automático, inmediato, irreflexivo e ingenuo:

“No creo que se pongan a discutir entre ellos mismos para ver cómo lo van a hacer, se hace automáticamente y ya”.

“Es una chulada, es una ingenuidad pero es una autenticidad extraordinaria”.

“Por las dimensiones, el cuerpo tienen una proporción natural y evidente, pero te encuentras un dragón con un hombre que en proporción a otro hombre es mucho más chiquito, cuerpos desfigurados, muy ingenuos. Mucha de esta gente, tu llegas y compras una pieza y no sabe porqué te gustó y la compraste. Lo hace ingenuamente, a ver si pega, lo hace según le sale, no corrige, hacen otra y ya, en cuanto a eso, a su espontaneidad, igual es esa la pintura que tienen y le sacan el máximo provecho”.

“Ocumicho no tiene un patrón muy ancestral, no tiene un contenido simbólico pero baja su imagen ingenuamente, limpiamente, muy nítidamente, no es el Dios que le dice que le baje el águila o que pinte una virgen; es un impulso igualmente primitivo, pero sin esa carga”.

“Prevalece este espíritu ingenuo y esta falta de proporción por decirlo así, entrecomillado, ya hay mucho de mano ajena y un poco de carga de información que ellos tienen a nivel así pues muy primitivo, no sus conocimientos generales”.

“Yo oigo a los visitantes [...] y dicen: ‘oiga y qué están qué, fumaron mota [marihuana] o qué’”.

“Yo creo que no más al azar pintan y aun así les quedan hermosas pero no piensan qué color va con cual”.

De este hacer impulsivo, ingenuo, libre de cualquier canon, irreflexivo, azaroso, primitivo, ancestral, espontáneo, automático y auténtico, surgen obras que se perciben como primigenias, restos contemporáneos de los primeros estadios del hombre que remiten al observador a la infancia de la humanidad, esbozando la concepción occidental del artista indígena.

“[...] es maravillosamente primitivo, no peyorativamente. Si tú recuerdas, uno modela con barro en la primaria, modelas con plastilina, es sencillo, es simple, no es pintar con un pincel, si te fijas en la manera de pintar es más limpio, y modelar el barro te embarras, te llenas, se involucra tu piel, tu

tacto, qué maravillosa primitividad de contacto. Eso es muy chingón, muy padre”.

Cada fragmento expuesto devela la admiración del público por la libertad creativa de la infancia del ser humano y de la civilización, una espontaneidad distinta a la del genio, inconsciente la primera y pretendida la segunda:

“la poesía ingenua [escribe Schiller] encarna la primera etapa de la humanidad en general. Esta poesía ingenua es fiel y realista y emana del inconsciente del artista” (Bayer, 1993: 312) mientras que el artista moderno entabla una lucha constante contra su razón, su consciencia y su inteligencia.

En el subtexto de estas apreciaciones se encuentran las relaciones jerárquicas que se establecen entre los conocedores, el público occidental y el “otro” indígena, quien en el imaginario colectivo se ubica en los márgenes de la civilización.

El gusto por lo extraño

“Unir lo extraño a la belleza es lo que constituye el carácter romántico del arte” (Tatarkiewicz, 1997: 226); con esta afirmación Walter Pater remarca la seducción que experimentaban los románticos ante lo insólito, y su empeño en trascender la superficie de las cosas y asomarse a sus profundidades.

Los mitos, las leyendas del pasado, la clarividencia, las disposiciones anímicas más secretas, los sueños y los lugares lejanos (Marchán, 1996: 116) integraban parte del corpus de motivos que más seducían a los románticos, un gusto compartido por el público que admira los Ocumichos.

“Se les preguntó si tenían otras deidades en las cuales ellos tenían confianza y sí lo reflejaron en las piezas, una es el dios sol y otro el dios toro, que las dos son manifestaciones de fertilidad, me parece muy interesante esto”.

“Yo siento que cada pueblo indígena sí tiene un peso de su animismo y la cuestión de los animales y sus curanderos y van con la bruja [...]”

“Cualquier cosa la pueden hacer en barro, su inspiración es inagotable y los sueños son muy importantes, ellos sueñan y ahí encuentran el motivo para trabajar una pieza, es fantástico, son unas auténticas pesadillas lo que hacen pero no hay nada más puro, es el sueño y se levanta la mujer, atiende sus labores y está recordando para hacerlo en el barro, no hay nada igual”.

El mundo de los sueños, de las pesadillas, de brujas y curanderas, del animismo de la fertilidad y en general de la extrañeza del mundo indígena es el material que el público lee en Ocumicho, a partir de obras que parecen liberar las fuerzas creadoras de la fantasía y abrir las rutas del inconsciente a través de los sueños (Marchán, Op.cit.: 117), obras admiradas por lo extraño de sus motivos, por una agencia exotizante que contribuye a perfilar la imagen de un “otro”, artista-indígena-mujer, que no por contemporáneo es cercano, ni espacial ni temporalmente.

La unicidad de lo manual

Esta lejanía se confirma por un rasgo propio de estas obras: su carácter manual, propio de otro tiempo, también primigenio.

La unicidad de la obra artística es una de las premisas básicas de la teoría del arte occidental, nos topamos así con dos de los problemas claves en la identificación del arte indígena: la multiplicidad y el anonimato que la acompaña (Méndez, 1995: 131).

A finales del XVIII, Goethe, en su ensayo sobre arte y artesanía, “barruntaba las secuelas nada trascendentales de la producción fabril, en serie, para las obras artísticas y las necesidades estéticas. En tal sentido, creía ver en la circunstancia de que con el artista mecánico la 'obra mil es como la primera', es decir, en la repetición, la condición que prepara el camino para 'la decadencia completa del arte'” (Marchán, Op.cit.: 58), certeza que añadió aún más valor al original sobre la copia.

En el caso de Ocumicho se valora, tanto su carácter manual, como su originalidad. Las palabras de Teresa Pomar ya hacían alusión a este tema cuando comentaba en entrevista que algunos artesanos de Ocumicho se iban al “camino fácil de la copia”, refiriéndose a los aspectos temáticos en los que el observador busca y admira la innovación.

En la mayoría de los testimonios que tenemos, la valoración principal se explicita en términos de manualidad, es decir, frente a lo fabril se valora ese hacer en el que uno “se mancha la mano”, “se embarra” y “ninguna figura es idéntica a otra”. Son piezas que cumplen las necesidades de un público saturado de lo fabril, como “El gringo [que] muy conscientemente busca lo que está hecho a mano, tiene esa urgencia de silbarle al silbatito rústico y de tenerlo en su casa por valorarlo seriamente”, obras que en palabras de Luis Luna, son “artesanía que es un arte” entre otras cosas porque “están hechas con las manos, no están hechas en serie y no encuentras una cosa igual a

otra”; es decir, la unicidad no radica en la intención del artista de crear una obra única, sino en la imposibilidad de la reproducción fiel que es propia del trabajo manual.

Con lo dicho hasta aquí, podemos afirmar que las obras de Ocumicho provocan en el observador experiencias y reflexiones que lo llevan a confirmar el mito de una cultura indígena ubicada en un pasado legendario desde el que las artistas pueden crear con libertad, espontaneidad, con la inmediatez que genera lo feo y tosco, único y manual, primitivo y auténtico: agentividad exotizante que ejercen las obras sobre los públicos, manifiesta en una serie de testimonios que encuentran su correlato en la historia de la estética romántica de occidente.

b.- Agencia artística

A lo largo de la historia del arte hemos sido testigos de las influencias de unos artistas en otros, de sus estilos y motivos. El llamado arte primitivo también ha sido agente de movimientos artísticos de principios del siglo XX (Méndez, 1995; Price, 1993a; De Diego, 1992; González, 1989; Ocampo, 2011), particularmente de un cubismo que encontró en el arte africano la matriz de su gestación. En el caso concreto de México, los años post revolucionarios reclamaban rasgos de identidad propios, marcadores de una idiosincrasia que se arraigó en el mundo rural e indígena del país nutriendo la iconografía de artistas como Rivera, Orozco, Siqueiros, Dr. Atl y Frida Khalo, Alfredo Zalce, Chávez Morado, entre muchos otros. El arte contemporáneo mexicano se aleja conscientemente de esta tendencia, adoptada ahora por algunos artistas chicanos y europeos para quienes Ocumicho adquiere una presencia significativa.

Al hablar de la agencia artística de las esculturas de Ocumicho, estoy pensando en la influencia que se puede reconocer en otros artistas, en cuya obra identificamos a Ocumicho como prototipo.

Las páginas que siguen son una muestra, pequeña pero irrefutable, de la potencia del arte que nos ocupa, presente en la pluma de Eduardo Galeano, en piezas teatrales, escultóricas y pictóricas de México y otros países del mundo.



Alebrije Monumental,
José Andrés Chávez Morales, con
la colaboración de Sergio
Hernández Delgado y Fernando
Gaytán Gaytán.
2010¹¹⁶

Esta primera obra es un Alebrije Monumental con la figura de un Ocumicho, representando a Michoacán en el marco de los festejos del Bicentenario de la Independencia y Centenario de la Revolución Mexicana, evento organizado por el Museo de Arte Popular, en la Ciudad de México.



“Ocumiceana”
José Valdez,
2008,
Tinta china s/papel,
58x73.5 cm.,
Arttralli Folkart,
Galería de Guanajuato.

La obra de José Valdés es un dibujo a tinta titulado “Ocumiceana”, pieza que se prolonga al marco, donde una leyenda versa lo siguiente: “Visión ocumesiánica a plena luz del día entre desvalidos semáforos y la complacencia del diablo del azar y la disturbancia lúdica y geológica. De San Pedro son los diablos arriba de la meseta. Las

¹¹⁶ <http://radiolocuraa.blogspot.com.es/> (consulta: 20/01/2014).

calacas de allá mismo Acontecida de Torreón Coahuila cualquier día de aquel año del 2008”.

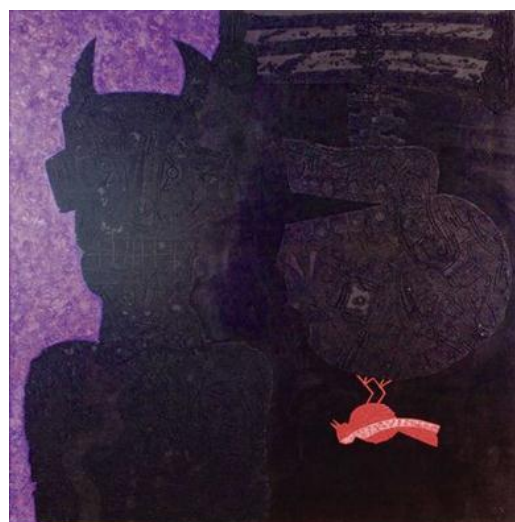


El grabado de Diego Ilustrado es una pieza que el autor también ubica en Ocumicho: “En esta ocasión decidí trabajar esta imagen del diablo, el original es una artesanía hallada en casa que –supongo– fue hecha en Ocumicho, Michoacán hace muchos años. Me pareció oportuno reinterpretar la figura a través del grabado con linóleo”¹¹⁷.

Diablo,
Diego Ilustrado. Grabado s/papel.



“Los amantes”, Guillermo Cordero
Óleo sobre tela. Serie: “El mundo mágico de Ocumicho”



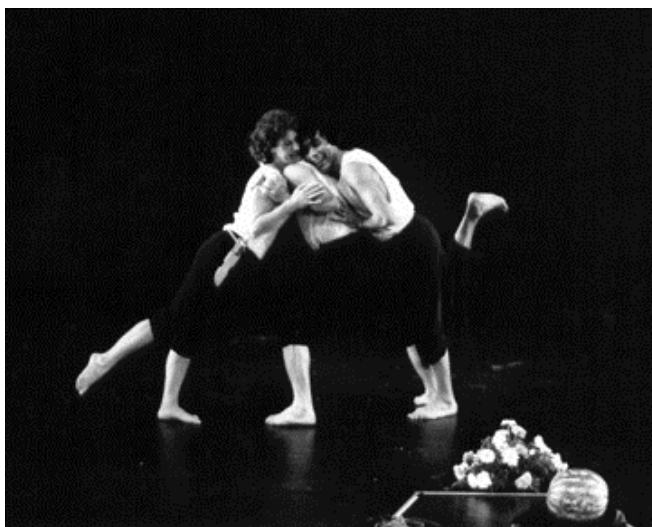
“Metiche de Ocumicho”
Héctor Navarro¹¹⁸ óleo sobre tela.

En las obras anteriores los protagonistas indiscutibles son los diablos, las calacas, sirenas, el llamado “mundo fantástico” de Ocumicho, que ha inspirado también

¹¹⁷ <http://www.blogger.com/profile/04634454886764779285> (consulta, 23/01/2014).

¹¹⁸ http://hectornavarro.com/gallery_53757.html (consulta: 20/01/2014).

piezas en otros soportes, ese es el caso de la pieza teatral titulada “Ocumicho” y presentada por la compañía “Pantomima”, en el festival del Mimo Contemporáneo de Canadá en 1985 bajo la dirección de Sigfrido Aguilar. Es llamativa la referencia que la crítica hace a la “pesadilla” y al “surrealismo” presente en esta pieza teatral, adjetivos y cualidades que el público experto reconoce en las esculturas de Ocumicho y que se transfieren a esta pieza performativa en la que Ocumicho se vuelve prototipo:



“crean imágenes tan perfectamente físicas, como sorprendentemente vivas -como en una pesadilla, a veces aterradora. El mundo de imágenes creadas por Aguilar es surrealista, pero tiene su propia lógica, su propia unidad y sus particulares patrones rítmicos. Este es un trabajo del poder emocional real”¹¹⁹.

“Ocumicho” Compañía de teatro Pantomima,
Dirección: Sigfrido Aguilar 1985

Mención particular amerita la obra del artista de Filadelfia Isaiah Zagar, pintor y escultor que transformó espacios públicos de la ciudad en obras de arte monumentales a partir de material de desecho, platos, botellas, cabezas de muñecas y sobre todo azulejos quebrados, dan forma a sus “jardines mágicos”, comparados por la crítica con Dalí, Picasso y Gaudí. Fue sorprendente para mí encontrar entre las paredes de sus jardines obras de Ocumicho incrustadas en un cuarto de baño, coronando un arco, un diablo aquí, una muñeca allá; las piezas no fueron quebradas, se mantuvieron intactas y ocuparon un lugar en la obra de este artista.

El viaje de estos diablos fue largo: desde Ocumicho a Filadelfia, piezas anónimas, que se integran como materia prima de otra obra en un rejuego en el que la idea del “arte por metamorfosis” (Maquet, 1999) adquiere otro cariz, el de una pieza de collage que se metamorfosea a partir de su imbricación en la creación de otro artista.

¹¹⁹http://www.sigfridoaguilar.org/sigfrido_reviews.htm (consulta: 20/012014).



Piezas de Ocumicho integradas a “los Jardines Mágicos” de Isaiah Zagar, Filadelfia.



“Las puertas del infierno”. 1985.

Mención particular amerita la obra de Ana Pellicer, artista mexicana, residente en Michoacán cuya obra remite permanentemente al arte de pueblos como Santa Clara del Cobre y Ocumicho. La percepción de la artista sobre Ocumicho le llevó a incluir piezas de la comunidad en sus creaciones y a concebir una serie de obras inspiradas en las piezas de este pueblo, que en palabras de Pellicer tiene “una especie de surrealismo en la atmósfera, [...] es una producción de ensoñación, poética, de locura, y eso es lo que a mí me atrajo de Ocumicho, mucho. El mundo surreal”.

Es esta concepción la que le llevó a imaginar junto a su esposo, James Metcalf, “Las puertas del infierno”.

“En 1985, Jim y yo fuimos invitados a participar en una muestra colectiva en la universidad de Texas, curada por Ann Harithas, llamada “Collision”. Escogimos como tema de inspiración Las Puertas del Infierno de Rodin, ya que Rodin representa, indudablemente, el primer florecimiento del arte moderno. Decidimos hacer una escultura que incluyera a dos artistas, Jim y yo y a dos pueblos artesanales: los cobreros de Santa Clara y artesanos de Ocumicho, pueblo ceramista, también del estado de Michoacán. La escultura tiene las mismas dimensiones que “Las puertas del Infierno” de Rodin, pero las puertas en lugar de estar cerradas, las hicimos abiertas al mundo. Fue una experiencia extraordinaria, compartir la creatividad con los artesanos de las dos comunidades, los cobreros y los ceramistas”.¹²⁰

Las dos hojas de “Las puertas del infierno” estaban conformadas por piezas de Ocumicho. A decir de Pellicer, “no había una relación consciente entre el objeto y la obras de ellos”, la artista compraba piezas de diablos y a partir de ahí, genera este proyecto en el que las obras se transfiguran en arte internacional desde la agencia de James y Ana, quienes fueron previamente seducidos por el arte de las mujeres de esta localidad.



Izq.: “La Libertad de Ocumicho”, Ana Pellicer, 1990; Dcha.: Pieza de Ocumicho con caritas, prototipo de “La Libertad de Ocumicho” (Secretaría de Relaciones Exteriores, 2000).

¹²⁰ <http://anapellicer.com/biografia/> (consultada: 13/12/2013).

Caso distinto es el de “La Libertad de Ocumicho”, alegoría de la estatua de la libertad neoyorkina y de una pieza de Ocumicho que aún conserva Ana Pellicer:

“Yo había hecho las joyas para la Estatua de la Libertad y yo dije ahí, voy a hacer la Estatua de la Libertad de Ocumicho, de este objeto que encontré en el mercado, que Emilio Basilio empezó con esas caritas y yo también las hice pero es inspirado de ahí [...] en el mundo indígena artesanal es la mujer la que es la artesana”.



“Le Voyage dans le Michoacan”
Hervé di Rosa
Acrílico s/lienzo
2001

Otro de los artistas de peso internacional inspirado por Ocumicho es Hervé Di Rosa, “Un personaje singular, en la acepción de ‘excepcional, extravagante, extraño’, que ha hecho siempre lo que le ha dado la gana”, fundador del “Museo de Arte Modesto” de París. La crítica destaca la búsqueda que realiza Di Rosa en “la periferia” para nutrir de imágenes su trabajo. Países como Bulgaria, Ghana, Benin, Etiopía, Vietnam, Cuba y México han sido parte de una ruta en la que reivindica la potencia de las artes no occidentales y tradicionales, mismas que incluye en sus obras como técnicas o motivos de inspiración.

“Como existen sintetizadores de sonidos, he querido ser sintetizador de imágenes”. Al enfrentarse con total desenfado a la alteridad, el creador francés deja fluir y confluir técnicas ancestrales e innovaciones tecnológicas, expresiones milenarias en vocablos posmodernos, usos y costumbres de carácter cotidiano que su pródiga creatividad transforma en obras heterogéneas realizadas en los más disparatados formatos, soportes y técnicas. Y en este sentido, México ha constituido para él la más rica fuente proveedora de metáforas fantásticas que van desde el jolgorio colorístico de nuestras artes tradicionales (los demonios de Ocumicho, los árboles de la vida de Metepec...), la alharaca de las fiestas y espectáculos populares (la lucha libre, los toros...) hasta los lóbregos rincones de

nuestra realidad social [...] Su deseo es compartir con el espectador la experiencia lúdica y humanista de un francés audaz e ingenioso, poseedor de una notable cultura universal, que procura, a toda costa, despojarse de los prejuicios eurocentristas que todavía insisten en circunscribir a la *periferia* en el marco de un exotismo rancio y anacrónico. En tanto que el arte contemporáneo es cada vez más *exclusivo*, la creación marginal de Di Rosa resulta sorprendentemente *inclusiva*” (Gómez, 2002).

Si recorremos el subtexto de las obras, los motivos seleccionados y del discurso de la crítica y los artistas, encontramos una serie de nominaciones que adjetivan a las obras, las trayectorias y los creadores: lúdico, visionario, mágico, onírico, surrealista, vital, libertario, femenino, extravagante, singular, extraño, colorido, artesanal, periférico; estos adjetivos también son compartidos por las artistas de Ocumicho y su arte, cuya agencia va más allá de la forma: las piezas de Ocumicho, como prototipos, arrastran consigo una serie de connotaciones históricamente construidas que les son propias, la “agencia exotizante” -abordada previamente- que parece transferirse a las obras que en ellas se inspiran.

Caso distinto es la agencia de las obras en la propia comunidad, donde motivaron la vocación artística en los hombres de varias familias, sobre todo entre los hijos de Mateo Víctor¹²¹, quienes han desarrollado un estilo particular en obras de madera, materia prima de trabajo masculino, a las que imprimen un estilo particular inspirado en las piezas de barro de Ocumicho (ver Introducción).



¹²¹ Líder de un grupo de artesanos a quien se le acusa de acaparar los espacios de venta para su familia, hecho que posiblemente abonara para que sus hijos varones optaran por trabajar la madera.

c.- Agencia histórica y política

Las obras de Ocumicho, como veremos más adelante, se caracterizan por su carácter narrativo y su intención de “contar” las cosas que pasan o pasaron en el pueblo y el mundo, de tal forma que las piezas se convierten en una especie de “crónica social” cuya agencia histórica es importante subrayar.

De las entrevistas realizadas a las artistas de Ocumicho, retomaremos dos testimonios que ilustran de qué manera las “historias de antigua” motivan la creatividad:

“La idea nos viene de la mente [comentaba Emilia Gutiérrez], cada quien tiene su idea de cómo hacerlo, ellas piensan una cosa que eran de las más antiguas que se empezaban a hacer en este pueblo y de ahí lo saca uno [...]”.

“[...] cuando me decía mi mamá [recuerda Sabina Elías], antes los que iban a vender figuras llevaban cajas cargadas, ella me estaban contando y yo imaginé y hice un diablo así, cargado con una caja, [...] así sale la memoria”.



(Izq.): “Casamiento de antigua” (detalle) –conjunto de 31 piezas-, Sabina Elías, 2014.; (Dcha.): Boda en Ocumicho, foto de Louisa Reynoso, Archivo DRB. 70s, 80s.

En estas experiencias creativas los relatos históricos adquieren forma y las piezas de barro se convierten en interpretaciones particulares de las cosas del pasado, evocaciones más o menos difusas de las cosas de antigua, del pueblo de antes, del tiempo de los arrieros, de cuando los hombres vestían con calzón blanco y cargaban el agua en los guajes, de una danza que se hacía y ya no se hace o de una “boda de antigua”, como la pieza que rememora las celebraciones fotografiadas por Louisa Reynoso en el Ocumicho de los ochenta y referidas por Lumholtz a finales del siglo XIX (1945):

“[En la comunidad de Angahuan] El segundo día ejecutan un baile, llamado *canara*, al acompañamiento de un son especial. Bailan las mujeres con su malacate, su telar, o aun su metate, y los hombres con herramientas de agricultura. Una de las mujeres hace una muñeca de trapo, baila con ella y la entrega enseguida al novio y a la novia que la coge en sus brazos como si fuera un niño”. (Lumholtz, 1945:408).

Otras piezas son memoria de cuentos y relatos que conscientemente son aludidos en las obras (ver sección dedicada a los prototipos). El corpus de piezas dedicados a “el costumbre” tienen una vocación representativa y aunque lo representado consiste en una selección del total, lo seleccionado pretende ser fiel al modelo, de tal forma que su agencia se acerca al dato fotográfico que en el caso de este trabajo, nos ha permitido reconocer las constantes entre piezas de distintas décadas, que se corresponden con elementos del ritual que tienden a reproducirse con cierta permanencia.

La vida de la comunidad y del mundo también va tomando forma en el barro. Algunas piezas refieren las novedades del pueblo. No es casual que después de que se inaugurara el mercado del pueblo aparecieran piezas que lo representaban, y así ocurrió con el primer billar, la estética, los primeros pollos rostizados y, más recientemente, el “table dance” de Ocumicho.

Otras obras se ocupan de los acontecimientos del país, el estado y el pueblo: la guerra del Golfo Pérsico, el atentado a las torres gemelas, el proceso electoral, la reunión nacional de líderes indígenas en Nurío o el aniversario del concurso artesanal de la comunidad.

En algunas piezas, la agencia histórica es también política, ese el caso de las piezas de Constantino Felipe, quien fue Comisariado de Bienes Comunales del pueblo a finales de los años noventa y líder del movimiento social que ocupó las tierras del “Llano del Pejo”, tema de muchas de sus obras.

En Ocumicho la conciencia de la pobreza y marginalidad frente a pueblos mestizos, se construye al comparar las condiciones del pueblo con las de núcleos urbanos como Tangancícuaro y Zamora, donde “no son indios y hablan castilla”, a ellos sí “los cuida el gobierno”. Esta autopercepción es especialmente dura en palabras de hombres como Heliodoro Felipe, cuando afirmaba que el gobierno quisiera que los indígenas se murieran, porque para ellos los indios son como los “perros que molestan”.

A esta conciencia abona el enfrentamiento histórico entre Tangancícuaro y Ocumicho que ha ensangrentado a las dos comunidades por la colindancia de tierras durante años (Miranda, 1983:38), en especial desde 1965 cuando el gobierno oficializó el despojo de casi quinientas hectáreas, tierra en la que hombres y mujeres del pueblo crecieron; esta confrontación se recrudeció en el 2002 con el movimiento comunitario¹²² conocido como “El plantón del llano de Pejo”, que unió a gran parte de la comunidad para recuperar sus tierras.

Este conflicto, ahora en tensa calma, se traduce diariamente en afrenta cuando hombres y mujeres de la comunidad, incluyendo a líderes del movimiento, tienen que “chambear” en la pizca de la fruta (principal fuente ingresos en el presente) bajo las órdenes de los patrones de Tangancícuaro.

Para Constantino Felipe¹²³ el barro y sus obras se transformaron en soporte para la denuncia del abuso, del maltrato y el racismo, piezas en las que los hombres de Ocumicho dejaron de vestir el calzón blanco con que se representa al purépecha, para ser “indios” de taparrabos, huaraches y plumas en el cabello: los “hermanos indígenas”, una sola raza que unió a los indios de México a partir de las reuniones del Congreso Nacional Indígena y del discurso del movimiento zapatista.

Este discurso es el que incorpora Constantino Felipe en sus piezas, representaciones de la identidad y la denuncia política concentradas en una sola obra, que se acompaña de las siguientes leyendas:

5 de febrero de 1999, reprecion y maltrato, para la comunidad i. Ocumicho (sic.);

Año 2000 ocumicho tendrá que recuperar a nuestro territorio comunal del llano de pejo. Viva Jesucristo (sic.);

¹²² Este movimiento tuvo eco a nivel nacional y convirtió a Ocumicho en la sede de la XIV Reunión del congreso Nacional Indígena Región Centro-Pacífico en agosto de 2004 que en su declaración expresa: “ya basta de subordinación, discriminación y exclusión política para con nuestros pueblos, y que por nuestra propia historia emprendemos el camino a la Libre Determinación mediante el ejercicio de la autonomía por los hechos y a partir de los Acuerdos de San Andrés como nuestra Constitución, [...] que desde Ocumicho, de donde se nace de la tierra y de la tierra se pinta el arte de los abuelos, ¡ diablos de Ocumicho! sueño de colores, esperanza de la tierra, es la historia que nos acompaña en la realización de la presente Reunión para hablar entre hermanos por la defensa de nuestra tierras, territorio y recursos naturales [...]”. En esta reunión se acordó brindar el apoyo necesario para la recuperación del Llano de Pejo. (Declaración disponible en: <http://www.biodiversidadla.org/layout/set/print/content/view/full/10128> (13/02/2014).

¹²³ Actualmente no trabaja, debido a una enfermedad que en el pueblo se atribuye a un maleficio realizado por sus enemigos.

En el mundo el gobierno apoya a los ricos. Pero solo dios esta con los pobres (sic.)



“Maltrato a la comunidad de Ocumicho”, Constantino Felipe, 2000.

Estas piezas son monumentos a la memoria colectiva, memoria fragmentada y situada en vitrinas de museos y repisas de coleccionistas de todo el mundo, que a manera de caleidoscopio remiten a lo acontecido, a la historia.

3.4.- El “mecenas”

“Nosotros hacemos diablitos y los llevamos a Morelia, a México y a Pátzcuaro. Y aquí vienen las mexicanas y americanas y francesas y, cómo se llama otras, de San Antonio, y pues compran las figuras. Las piezas, los diablos, los hacemos nada más porque la gente quiere. La gente no quiere piezas buenas: hemos hecho danzas de moros o danzas de pastorelas, eso sí gusta. Pero les gustan más los diablos. Más chistoso, pagan más y menos chistoso pagan pu’s menos... así es”. (Becerril, 1985:15 en Novelo, 2013).

Estas relaciones con el mercado, forman parte de lo que Alfred Gell (1998) denominó la agencia del “mecenas”, condicionantes que modulan la toma de decisiones creativas de las artistas, tal como ocurriera a lo largo de la historia del arte occidental hasta bien entrado el siglo XIX.

Esta relación de aparente subordinación ha sido entendida por autores como Novelo como una pérdida de libertad creativa, y la reproducción de relaciones jerárquicas que someten a las creadoras:

“Las relaciones con los compradores y promotores que admiran el arte de Ocumicho pero les “sugieren” cambios encaminados a vender más, reproducen la producción “para otros” con obras que podrían denominarse *impertinentes* por

su relación adversa con la estética y la ética locales, lo cual es lo mismo que decir por su distinción cultural de fondo. La estética y la ética de fuera, de “los otros”, está recubierta con una relación mercantil a la que deben someterse y subordinarse los productores, relación que aparece disfrazada con la ideología indigenista de “beneficio” al artista. La *impertinencia* también es visible en la separación entre el diseño mental de la obra, su prefiguración, y la exigencia de realizar un tema en particular, coartando o, más correctamente, alienando la libertad de creación que como artistas se supone que tienen las escultoras en barro de Ocumicho. (Novelo, 2013).

El condicionante del mercado y las acciones de las políticas públicas orientadoras de la producción de Ocumicho son innegables, como lo es el hecho de que en situaciones de pobreza material es complicado controlar las condiciones de producción y circulación artística, sin embargo, hay dos cuestiones que rompen con esta subordinación: el carácter lúdico del acto creativo y la propia exigencia de libertad creativa del mercado.

Bajo la “agencia del mecenas” se ha generado un proceso aparentemente contradictorio, me refiero al hecho de que la exigencia del público y el mercado de una producción innovadora han provocado en las creadoras la autoconcepción del oficio como un quehacer que requiere “hacer figuras de diferentes”, sin copiar, innovando, reinventando lo propio y priorizando las creaciones imaginativas sobre las reiteraciones.

La tradición del molde tiende a la reproducción continuada de formas y en las piezas modeladas se repiten las que tienen éxito en el mercado, pero para los concursos se crean otras nuevas, de las cuales unas quedan en el olvido y otras se integran al repertorio de piezas para comercializarse.

La demanda de la libertad creadora es una condición del mercado que moviliza “el sentido” de las autoras, quienes se han apropiado de esta idea reformulando su trabajo.

Un tipo de agencia más directa es la que se ejerce en forma de encargo o de ideas que pretenden activar la imaginación de las creadoras; al respecto, la artista Ana Pellicer recuerda que en los años setenta era habitual que “los americanos” llegaran al pueblo con propuestas creativas que fueron incrementando el corpus temático de la comunidad.

Ejemplos de esa agencia directa son las piezas eróticas y las dos exposiciones internacionales a las que ya hemos aludido: *Les Trois couleurs d’Ocumicho. Dix artisans et la Révolution Française* (Iturbe, 1989) y *Ocumicho: Arrebató del encuentro* (Iturbe, 1993).

Las piezas eróticas

Las “gallinas”, “eróticas” o “tapadas” son los nombres que reciben las figuras con temática sexual; llamadas “gallinas” por esa cobertura que tapa la escena erótica y “tapadas” porque “lo tapamos así, para que no lo vean los chiquillos”, comenta Antonia Martínez. Ella recuerda que la idea de hacer escenas sexuales cubiertas fue introducida por un comprador externo que les llevó modelos en yeso que aún conservan.



“Antes las hacían pero puro con la cama y luego yo pensé para que no se viera los chiquillos. Así y me trajeron ese molde y yo es que empecé a hacerlos así, con la gallina pero sí hacían antes en la pura cama y naiden dijo para hacerlos, puro aquí en la imaginación”.

Modelo de pieza erótica que les llevaron a Ocumicho.



“Gallina”
Antonia Martínez
2009,

La pieza que vemos aquí, puede tomarse como modelo tipo; consiste básicamente en una peana sobre la que se modela la escena sexual; la cubierta es una “piel de barro” modelada con la forma de una gallina.

Sobre este modelo las variaciones son muchas. En la escena sexual las posturas que podemos encontrar son múltiples, muchas sacadas de revistas pornográficas, aunque Rosa Felipe sabe jugar con el morbo del visitante y nos dice que su inspiración está: “todo en la memoria pues, no lo veo ninguna parte, puro en la memoria”, una versión distintas a la que recuerda Pellicer:

“En Ocumicho sí existe una especie de locura, tiene que ver con la espontaneidad y la falta de prejuicio, como los escondidos esos, se llaman escondidos porque están haciendo el amor en posiciones tremendas y los tenían debajo de las camas porque el cura se enojaba, porque yo te aseguro que en la vida colectiva de dormir en una cama no se hace eso, como vas a hacer esas posiciones en una situación colectiva, [...] y los gringos, todo eso fue creación de los gringos que llevaron ideas pornográficas”.

Sobre los colores utilizados en las escenas eróticas, Gouy-Gilbert apunta en su texto que el color rosa empleado para la piel de los personajes es un indicativo del rechazo de “los fabricantes, que en cierto modo, rehúsan implicarse en este tipo de situaciones ante el exterior, rechazando el proyectarse” (1987:30). No podemos afirmar que esta sea la causa de que se pinten de color rosa, ya que otras muchas obras con personajes ocumichenses, como las danzas festivas, tienen el tono de su piel pintado con un color similar, pero lo cierto es que no hay ninguna intención de identificarse con los actores de la escena erótica y así se justifica Antonia Martínez cuando dice que “no son gente, son puro de barro, por eso no es pecado para hacerlas”, piezas que fueron un éxito rotundo en el mercado:

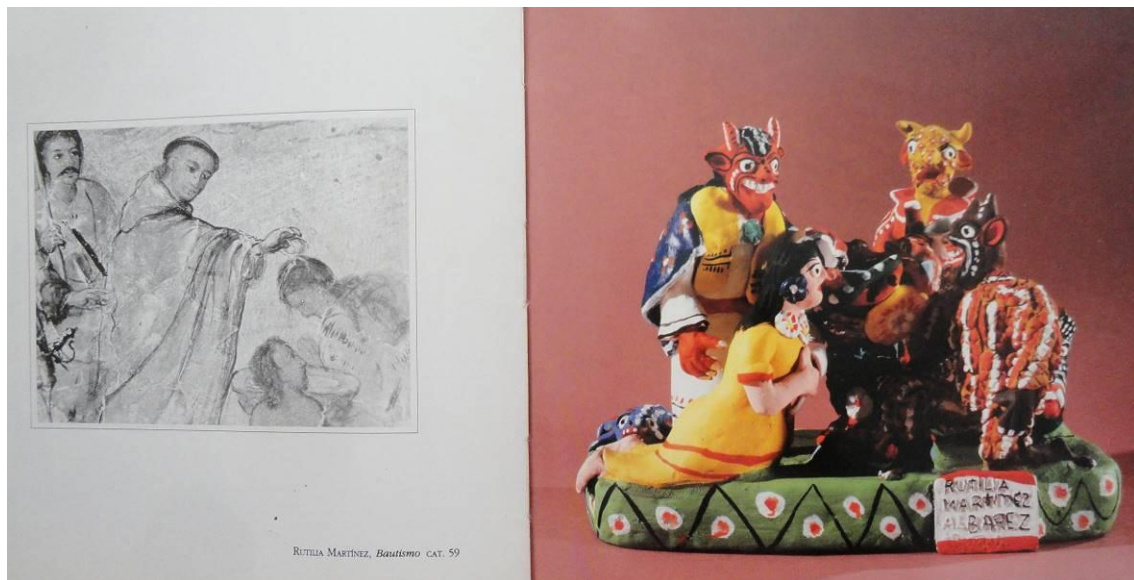
“Una de las familias goza de pedidos de hasta ciento cincuenta piezas al mes con temas eróticos, una producción tambaleante. Producen como fábricas, figuras que no son ni emocionantes ni fantásticas y que se parecen más a los grabados en un instructivo sobre el amor. Se nota que por lo general, las autoras de estas piezas se aburren haciendo las mismas damas impertérritas o los caballeros de barbas negras, todos encuerados, exhibiendo una preciosa piel de color de helado de fresa. Aquí la única pasión amorosa es la de la acumulación de dinero” (Reynoso, 1983:43).

Dos hitos en la historia del arte de Ocumicho

Se ha referido someramente en páginas anteriores que en la historia del arte de Ocumicho hay dos exposiciones cuyo impacto a nivel nacional e internacional proyectaron las obras de la comunidad: *Les Trois couleurs d'Ocumicho. Dix artisans et la Révolution Française*, organizada 1989 con motivo del aniversario de la Revolución

Francesa; y *Ocumicho: Arrebato del encuentro* presentada en 1992 para la celebración del Quinto Centenario del llamado Encuentro de dos Mundos.

Ambas exposiciones se conceptualizaron de la misma manera: la curadora, Mercedes Iturbe, conocedora y promotora del arte mexicano desde diversas trincheras institucionales, seleccionó y reprodujo imágenes de grabados, pinturas y dibujos relativas a los acontecimientos conmemorados. Con los materiales en mano, ella y su colaboradora Ana Pellicer, se desplazaron a la comunidad e invitaron a un grupo de mujeres a participar en la exposición¹²⁴. El trabajo posterior consistió en realizar una serie de reuniones en las que Iturbe compartía con las mujeres el proyecto y la historia de los eventos conmemorados e ilustrados en las láminas, prototipos bidimensionales que serían representados en barro por las artistas de Ocumicho.



Imágenes del catálogo “Arrebato del encuentro” (Iturbe)

Las mujeres de Ocumicho que participaron en el proyecto conservan memoria de esta experiencia que Mercedes Iturbe califica en sus catálogos como “experimento”. Para las artistas del pueblo la experiencia fue un “encargo” en el que se les pidió que hicieran a la Malinche, a la virgen de Guadalupe y otros personajes de los que no recuerdan los nombres pero de los que tenían dibujos.

Para Ana Pellicer, colaboradora en la exposición “Arrebato del Encuentro”, el proyecto fue una suerte de transferencia activadora de la creatividad cuyo resultado fue una reinterpretación, producto de lo que ella llama la “imaginación surreal” que

¹²⁴ Es importante remarcar que las mujeres invitadas fueron aquellas que ya tenían relación con instituciones como FONART y Casa de las Artesanías de Michoacán.

considera característica de las alfareras de Ocumicho. En su relato hay un fragmento que resulta sumamente revelador y lúcido, en el que concibe la agencia del mecenas como una especie de “colonización” iconográfica que se conjuga con la capacidad que tienen las artistas de Ocumicho “de transformar en objeto lo que tú dices en palabras, eso no es fácil, eso es creatividad”¹²⁵. Esa capacidad de “traducir” al barro las ideas externas fue uno de los factores principales que les llevó a seleccionar a Ocumicho para llevar a cabo este “experimento”.

“Yo trabajé con esta mujer [Mercedes Iturbe], ella estaba en París, yo trabajando con las mujeres de Ocumicho, ella vino muchas veces y juntas fuimos y fue un proyecto fantástico [...] hicimos todo el fenómeno de llamar a estas gentes, llamar a las mujeres, llamar a los hombres, presentar todas estas láminas, contarles la historia, yo después iba por las piezas, veía cómo iban y después ella venía, y así lo hicimos y después ella lo presentó en el Museo de Arte Moderno de Morelia ¡y lo llevó a España!, imagínate lo famosos que se volvieron los de Ocumicho, no solamente por Mercedes, sino por todos los que llegábamos e incitábamos su creatividad, porque eran tan locos y tan fáciles de permear, porque, cuando el alma es limpia, no está muy contaminada, tu puedes hacer lo que quieras, por eso Cortés hizo tanta cosa, es que es la verdad, es una colonización, pues esto es un poco lo mismo”¹²⁶

En su narración de la experiencia, y en general de su concepción del fenómeno de Ocumicho, Pellicer remarca la agencia del público, de los galeristas norteamericanos que les pedían las figuras eróticas o piezas sin pintar a las que se le daban los acabados en talleres de Estados Unidos, pero en todo momento enfatiza también el carácter inasible de un proceso que finalmente quedaba en manos de las artistas de Ocumicho, eran ellas las que traducían las ideas y encargos. Esta “traducción” generaba en ocasiones resultados inauditos, en los que la distancia entre códigos de comunicación se comprendía como ejercicios surreales.

“Les encantaba, ellas se botaban de la risa, hicieron uno que desgraciadamente se me rompió, hicieron una guillotina doble, para los pies y la cabeza, me entiendes, era el objeto surrealista más increíble, y yo se lo llevé a un artista, a un pintor surrealista a París porque dije: ‘esto es para museo’ [...] les entregábamos esto [las láminas] y cada familia tenía una, entonces hacían las cosas más locas, además bien compradas, entonces había una fuente de trabajo, aparte de interesante y digna, que las hacía soñar y empezaron a hacer las cosas más locas del mundo”¹²⁷

El resultado fueron dos exposiciones a partir de las que circularon las obras por museos y espacios culturales de Francia, México y España. De estas exposiciones

¹²⁵ Ana Pellicer, entrevista, 2014.

¹²⁶ Ana Pellicer, entrevista, 2014.

¹²⁷ Ana Pellicer, entrevista, 2014.

tenemos los catálogos, entre los que destaca el de la exposición “Ocumicho: Arrebato del Encuentro”, por la presencia que otorga a las artistas con “rostros, cuerpos y nombres” (Bartra, 2003:5) que visibilizan a las mujeres, además indígenas, en el campo del arte. Sin embargo, a lo largo de ambos catálogos, el discurso que reivindica la producción estética de Ocumicho como Arte a secas, se carga de matices que lo colocan en las márgenes de lo artístico, de ahí que no resulte casual encontrar las fotografías de las mujeres en blanco y negro: los tonos de lo primigenio.

El impacto de estas exposiciones y sus catálogos es evidente, incluso inspiró otras, como la del Hospital Civil de Guadalajara. Esta iniciativa, aunque de menor impacto mediático, se gestó bajo una lógica parecida a la de Iturbe pero con una agencia más difusa. En este caso, un equipo de médicos y trabajadores sociales mantuvieron reuniones con las mujeres de Ocumicho, identificaron problemáticas comunitarias vinculadas con la salud, las nombraron: alcoholismo, malos tratos, brujería etc. y les pidieron que las representaran en barro. El resultado es una sala permanente del Museo de la Medicina del Hospital Civil de Guadalajara que permite acercarse a concepciones comunitarias de la salud y la enfermedad.

Con todo, Mercedes Iturbe situó a obras y artistas, con nombres y rostros, en los espacios reservados al Arte con mayúsculas, mujeres que a partir de esta experiencia eran buscadas por compradores, expertos, instituciones y antropólogos. Su nombre en un catálogo las insertó en un campo liminal, entre lo artesanal y lo artístico.

3.5.- Reflexividad

Hasta el momento hemos visto el tipo de agencia que ejercen las artistas y sus obras sobre los públicos y la de estos, sobre las artistas y las obras ¿Qué suerte de reflexividad generan estas dinámicas?

La intención de las páginas siguientes es analizar el discurso del público y los “conocedores” del arte de Ocumicho, con el propósito de identificar los valores del arte occidental que se articulan en sus juicios y caracterizar la forma en que han sido reappropriados por las artistas; para lo anterior nos centraremos en los cuatro tópicos más recurrentes: la imaginación en el arte, la innovación en el proceso, la unicidad frente a la copia y la firma del artista.

Una de las cuestiones más apreciadas por las alfareras de Ocumicho es la innovación, la imaginación, que como hemos visto se denomina “sentido”: la capacidad que se tiene para pensar cómo hacer las obras.

En purépecha, la imaginación aparece ligada al pensamiento, *Jangaskani*, una palabra de cuya raíz *Jangas*, derivan otras que se entienden como “habilidad o capacidad”. Otro de los términos empleados se asocia, además de con el verbo imaginar y pensar, con el de “urdir y proyectar”, *Eratseni*, que dentro de una composición viene a significar “hacer algo uno mismo, ocurrírsele a uno”, *eratseni uni sani ambe*. La última asociación que nos parece muy sugerente, es la que liga el verbo imaginar con el de fingir, derivando ambos de la misma raíz *Ishku*: existe una estrecha relación entre imaginar, pensar, urdir y proyectar para hacer las cosas uno mismo y que se le ocurran, incluso “fingiendo” la realidad natural, es decir, inventando.

En Ocumicho las artistas dicen que “hay que pensarle cómo hacer las figuras”, así le aleccionó Teodoro Martínez a su hija Rutilia:

“Como dice pues este mi papá, así me estaba regañando pues dice: ‘que las aprenda a trabajar pero manejan esas las cabezas, macetas, no así nomás teniendo’, y luego, ya que la sé yo la puedo hacer todo lo que quiera de ese trabajo, sí se puede”.

Y cuando Rutilia dice “ya se” no se refiere a que ya conoce los temas que puede repetir, sino a la técnica; cuando se conoce la técnica “cualquier cosa sale, de cualquier figura que yo está pensando”.

Algunas mujeres no tienen sentido ni lo han tenido nunca, este es el caso de B. J.:

“No sabe, ya está vieja, puro comprando, no tiene sentido, así venía con mi mamá: ‘comadrita, ¡qué bonito!, comadrita, a ver, a ver’. Así habla pues, y, ‘¡qué bonito!’. Y copiaba, como..., mira Eva, si yo miro esas fotos que tú tienes, fijándose uno es que ya me la puedo hacer de cualquiera, Así como te digo, no te echo mentiras, no saben pues, nomás silbatitos, puro molde pero no se piensan. Mira Eva yo de todas hago de esta [de barro] diferentes”.

Otras sí tenían “sentido”, pero ya lo han perdido por “la cansada”; es el caso de Paulina Nicolás:

“Más antes hacía figuras para el concurso, pero ahora no, ya no tengo el sentido para pensar qué y qué hacer, no tengo ganas, yo creo de tanto tiempo haciendo. Estoy así..., y así pintando y parece que mejor me duermo, por eso no meto al concurso, no ganan de esas, hay que pensarle para que salga de diferentes figuras y bien pintadita, especiales figuras”.

Las figuras especiales exigen la innovación, en palabras de Emilio Basilio son “una pura imaginación, son imaginación con que se hacen y de molde son pues diferentes no tan mejorcitas, estas es puro en la imaginación”.

Innovación y unicidad son las premisas claves para realizar una pieza que realmente pueda competir. En fechas cercanas al concurso comunitario¹²⁸ Antonia Martínez me mostró una pieza que tenía tapada con recelo para evitar la copia de posibles visitantes: “esa es nueva, un serpiente de siete cabezas... sí la hicieron otras pero no igual, sí voy a meter al concurso, así si ganan nadie la hizo como esta, primero Dios para que gane”.

En una ocasión, cuando aún faltaban más de treinta días para el concurso, Zenaida Rafael me platicaba sus ideas para las obras que estaba proyectando mientras me mostraba unas estampillas religiosas de las que pensaba extraer varios motivos para una gran composición. Es decir, aunque parezca obvio, hay que remarcar que las artistas de Ocumicho proyectan sus creaciones. Así lo explicaba Apolonia Marcelo cuando contaba que ella veía la pieza terminada en su cabeza, con su composición y sus colores, y era entonces cuando empezaba a trabajar; después, durante el proceso, las formas “piden” otras formas, los colores otros colores y lo proyectado va recreándose y cambiando durante la creación.

El aprecio por las piezas únicas se revela con la práctica de tapar las piezas para que nadie pueda copiarlas¹²⁹, posteriormente, cuando una pieza gana el concurso, tiene muchas posibilidades de convertirse en un motivo recurrente en los talleres del pueblo y cuando esto ocurre es frecuente escuchar el reclamo de la autoría de las ideas. Así lo hace Rutilia Martínez ante la obra de “un mundo”: “ese es idea de mi mamá, por eso yo lo hago para que no se cabale el trabajo de mi mama”; María de Jesús Nolasco se arroga la autoría de la primera sirena: “yo fui primera en hacer esas sirenas, ahora todos hacen pero no igual, yo gané el concurso de FONART ya hace mucho tiempo, entonces no pagaban como ahora pero era mucho dinero”. Las hermanas Diego Margarito defienden para su hermana Antonia la primera “historia” en formato de plancha que se hizo en Ocumicho, mientras que Zenaida Rafael afirma que ella fue la primera en adaptar las historias al formato de una cruz. Antonia Martínez hizo las primeras “gallinas” eróticas y así, poco a poco, se va armando el mapa de las autoras de los motivos ya clásicos en el pueblo, una especie de historia local de la tradición.

¹²⁸ Organizado por la Casa de las Artesanías de Michoacán y el FONART con motivo de la fiesta patronal.

¹²⁹ Otro de los motivos por que se tapan las figuras, es para evitar que alguien les haga mal de ojo para que no ganen.

Ligada a la cuestión de la unicidad está la exigencia de la autoría del artista materializada en la firma. La firma tiene el poder de sacralizar el objeto artístico, hasta el punto de enriquecer la experiencia estética y provocar goces que radican en ella, es en la firma donde se concentra la mística de la obra de arte y de su autor, del genio, que a la manera de un Prometeo “representa la capacidad autocreadora del hombre y su lucha por la libertad [que] en estética postula la autonomía del creador desde una autoconsciencia muy elevada del artista” (Marchán, 1996:28).

En el caso de Ocumicho, el pueblo engloba genéricamente a las individualidades, a pesar de que muchas piezas están firmadas, aunque hay algunos casos en los que la consagración de sus creadores conlleva la exigencia de su nombre, entre ellos destacan Marcelino Vicente y recientemente Zenaida Rafael Julián; en este punto es importante preguntarse por la eficacia de la firma en el campo del arte y lo que podríamos perfilar como campo del arte indígena.

En el campo del arte la firma es indicador de genialidad, la huella del Prometeo; en el campo del arte indígena, la firma es un intento de acercar una realidad a otra; en el caso de Ocumicho la firma no es la huella del genio creador, no es esa su eficacia.

“[...] al artesano o la artesana le queda la posibilidad de repetir modelos semejantes a los que siempre ha trabajado, mismos que obedecen a un legado transmitido por herencia. No existe en el artesano la idea de rebelarse contra su propia tradición y su acción definitoria no persigue conscientemente la renovación, sino el proseguimiento de las certezas alcanzadas en un sentido diacrónico. Esto no quiere decir que la posibilidad de renovación quede cancelada... [pero lo que] se persigue es el universo simbólico de la comunidad”. (Iturbe, 1993: 30).

Este párrafo, extraído del catálogo de la exposición internacional “Arrebato del Encuentro”, perfila el concepto de artista indígena más común, como reproductor cultural; sin embargo, tanto en este catálogo como en el de “Les Trois couleurs d’Ocumicho. Dix artisans et la Révolution Française” (Iturbe, 1989), se afirma la paridad entre el arte contemporáneo y el arte popular: en su interior, el nombre de las artistas aparece al pie de cada obra fotografiada, aunque las referencias a ellas, a las artistas, remiten más a lo mítico y primitivo que lo contemporáneo.

Las fotografías en blanco y negro de estas diez artistas al inicio de los catálogos, nos ubican visualmente en el lugar en que estamos, un sitio que a lo largo de las páginas del catálogo se esboza como “un viaje en el tiempo” donde se habla de rituales en los que el olor a comida, al “pan recién horneado” se mezcla con el del “sudor agrio” y de

los “orines de los niños” (Iturbe, 1993:56). Un discurso que nos aleja de lo que es el genio occidental para retratarnos al arquetipo del indígena.

Los catálogos a los que aludimos no señalan las trayectorias de las creadoras, no es esa la ruta que se destaca, sino la del “descubridor” (Price, Op. Cit.), por caminos polvorientos que le llevaron a un lugar “mágico” con trazos de miseria y múltiples matices pintorescos que se evidencia en sus rituales y técnicas ancestrales, prehispánicas. Un lugar alejado, primigenio, que se vuelve próximo de la mano de los curadores. El exotismo mina ambos catálogos con trazas intelectuales que a pesar de los esfuerzos, develan la posición hegemónica desde la que son gestados.

En lo que a la firma se refiere, hay que comentar que al interior del pueblo la firma tiene una función más práctica que simbólica. La firma se introdujo en Ocumicho por medio del FONART, este organismo exigió durante un tiempo que las piezas llevaran la rúbrica de su ejecutor para evitar las reventas y la usurpación de autoría que denunciaron las alfareras en múltiples ocasiones¹³⁰ y que hasta la fecha es motivo de conflicto.

Algunas alfareras comentan: “yo creo que sí es importante porque nos piden que las firmemos”, pero el “para qué” no queda muy claro; internamente se entiende que la firma sólo funciona para demostrar en los concursos de quién es la pieza y que las revendedoras no puedan concursar con obra de otras mujeres, una eficacia por cierto muy limitada.

En cuanto a la autoría, es importante comentar que las obras se realizan con la participación de varios miembros de la familia pero siempre bajo la supervisión de una persona, habitualmente una mujer, que es la que imprime su “mano”. Ella concibe la pieza y modela las obras. Esta parte del proceso se considera la más importante, a partir de aquí se hace la quema y se pasa al pintado de las figuras con las bases de colores planos, una función en la que participan los jóvenes, el esposo, incluso ayudantes pagados; en todo el proceso la referencia a la alfarera es permanente: hay que aprender, y para ello se va preguntando constantemente qué color va con cual, hasta que se adquiere el “sentido” para hacer bien las cosas. La última parte del proceso de elaboración es el dibujo de la pieza y es habitual que sea la alfarera a la que hemos llamado “maestra” la que realice el decorado más delicado.

¹³⁰ Así lo refiere Louisa Reynoso en las notas de campo de su archivo personal a resguardo del Centro de Documentación Daniel Rubín de la Borbolla.

El caso de María de Jesús Nolasco ilustra lo dicho. Ella fue de las mejores artistas del pueblo pero una grave enfermedad le impidió trabajar el barro los últimos meses de su vida¹³¹. En su casa se compraban figuras a otros talleres para que los hijos y su esposo las pintaran y decoraran, un proceso en el que preguntaban constantemente a ella cómo hacer las cosas:

“Ella no puede hacerlos [comentaba su esposo, Emilio Basilio], le hace mal el barro por el frío, pero tiene muchas ganas, yo a fuerzas es que las hago, ya no salen como antes, si ella trabajase, entonces sí, hasta íbamos a ganar el concurso, por tanta medicina no tiene fuerza para hacerlas pero tiene muy buen sentido, por eso andamos así, de tantas que pintamos, pues, no sé qué color ponerle o cómo hacerle las rayas pero ya le pregunto y ella rápido sabe cómo hacerle”.

Las obras de María de Jesús Nolasco habitualmente las firmaba su esposo:

“Emilio ayuda también, como otros hombres, a la pintura de las piezas y en este caso, es sólo él quien las firma, situación que a María de Jesús le parece correcta y no le molesta para nada, argumentando que ella no sabe escribir. Trato de explicar a María de Jesús la importancia de que su nombre aparezca en las piezas y ella sólo se ríe sin tomar en cuenta mi observación”. (Iturbe, 1989)

La importancia para las creadoras radica en el valor de la obra más que en el reconocimiento, lo que importa es el hecho de estar firmada, no el reconocimiento de la autoría: “está firmada, y así más caras las damos, sí las compran pues, sí pagan que porque está firmada”.

La letra escrita o impresa con un sello es eficaz ante un público sensible a la mística de la firma y así lo entienden las alfareras de Ocumicho, entre las que no se requiere la letra porque “se echa de ver luego, luego la mano”, “el estilo” de cada individuo, esa es la firma que funciona dentro del pueblo.

“Se ve la mano de quien lo hizo, mira Eva [comentaba Rutilia Martínez], si se ve y por eso yo no compro como otras. Ya encargué un bebe y no pueden trabajar, cuando estén aliviando, entonces sí voy a poder pero a mí no me gusta comprar, no las hacen como yo y vienen los amigos a buscar figuras y no son iguales, sí se ve”.

A la mayoría de los compradores no les resulta significativo el nombre de quién rubrica las obras, sino el hecho de que las piezas estén firmadas. Parecería, como afirma Sally Price, que “no tiene sentido preocuparse por la identidad precisa de quienes las han producido [las obras], porque esas personas son, tanto intercambiables, como

¹³¹ M^a de Jesús Nolasco murió en Ocumicho en 1998.

artistas, como con otros miembros de la comunidad cuanto insensibles al valor estético de lo que han creado” (1993:141).

Con todo, podemos decir que en Ocumicho se crean obras concebidas en diálogo con los preceptos del arte occidental que el público espera; son piezas pensadas y expuestas a una reflexión previa que poco tienen que ver con la inmediatez que muchos observadores creen reconocer en este quehacer. Cada pieza “especial” se crea con la premisa de la innovación y con la pretensión de ser única, al menos en un primer momento, antes de convertirse en convención. Y todas, exceptuando las que entran en el juego de la maquila, son piezas de la que se conoce “la mano”. La incursión de estos conceptos en el oficio hace que algunas mujeres como Antonia Martínez afirme: “yo soy artista, así dice una mi amiga: ‘tú eres artista’ y por eso que puedo hacer de cualquier figura, eso es artista”. Agentividades recursivas que se encuentran en la raíz de las formas.



“Arte Fantástico”, anuncio que en palabras de Rutilia Martínez, fue escrito por unos “amigos gringos” en la fachada de la casa de la familia Martínez Álvarez.

Obras y prototipos

SECCIÓN II

SECCIÓN II

Obras y prototipos

El corpus de obras registradas para realizar esta investigación supera las mil trescientas piezas¹³², un número que equivale a una cantidad de formas y temáticas de compleja aprehensión y clasificación.

Las piezas presentadas en este capítulo son parte de una selección realizada fundamentalmente con base en dos criterios: la reiteración de temáticas a lo largo del tiempo y el sentido que tienen para quien suscribe este texto, mismo que se fue conformado a lo largo de la investigación¹³³.

La pretensión de este capítulo es identificar posibles prototipos que constituyan la raíz de las formas, caracterizarlos y aproximarme a las relaciones existentes entre ellos y distintas maneras de presentación o representación¹³⁴. Para esto, estableceré un diálogo con autores que se han ocupado de otras creaciones de la cultura estudiada con la intención de perfilar lo que considero es una tendencia creativa de la cultura purépecha que en este apartado se perfila como una preferencia, compartida por Ocumicho, por ciertos prototipos y esquemas representacionales.

¹³² Alrededor de 900 piezas han sido registradas en trabajo de campo en la comunidad, tianguis regionales y en concursos artesanales en los años 1995, 1996, 1997, 1999, 2000, 2002, 2003, 2004, 2006, 2009, 2011, 2012, 2013 y 2014. Otras obras, 287 en concreto, han sido revisadas ocularmente y registradas fotográficamente en colecciones y museos como el Museo de Artes e Industrias Populares del INAH en Pátzcuaro, el Museo de la Casa de las Artesanías de Michoacán, la colección del Hospital Civil de Guadalajara, la Colección Ruth de Lechuga del Museo Franz Mayer, el Acervo de Arte Indígena de la CDI en México y colecciones particulares como la de Ana Pellicer. 110 se han registrado a partir de fotografías de colecciones sin catalogar, como la colección Louisa Reynoso a resguardo del Centro de Documentación Daniel Rubín de la Borbolla, acervos en línea de museos (American Museum of Natural History; Burke Museum; Museo de América de Madrid, Museo Nacional de Antropología de Madrid; Musée du quai Branly; Tyler Museum; San Antonio Museum of Art) y galerías diversas (Rachel Davis Fine Art, Cleveland; Clars Auction Gallery; Williams Gallery Wets, Colonial Arts, San Francisco; Lewis Bobrick Antiques, Denver; La calaca) y colecciones particulares presentadas en líneas como la colección Don Lewis.

A lo anterior se suman las consultas a fototecas como la del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), El Colegio de Michoacán (COLMICH) y el Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe (CREFAL) y los catálogos de tres exposiciones: “Tres colores: Ocumicho”, “Arrebató del Encuentro”, “Irrealidad y Fantasía”.

¹³³ En esfuerzos similares, como el de Gouy-Gilbert (Op.cit.), el criterio de clasificación de las obras fue temático, con una división en dos categorías generales: temas del calendario litúrgico y temas de tipo tradicional. En los primeros establece una relación entre tiempos rituales y temas vinculados con festividades comunitarias; en los segundos incluye los temas que se repiten con mayor frecuencia: danzas, representaciones bíblicas, fiestas comunitarias, diablos y monstruos, escenas modernas “diablos burlones en bicicleta, en avión, en helicóptero, manejando un autobús, un camión o un automóvil”, mundos, bodas, entierros, soles, lunas y figuras eróticas (Gouy-Gilbert, Op. cit. 30).

¹³⁴ Concepto que se acotará en estas páginas y que para nuestros fines se aparta de la idea de “reflejo”.

Este será el punto de partida de una categorización de las formas a partir de la que abordaré la interpretación o descripción, según sea el caso, de los prototipos a los que me remiten las piezas seleccionadas.

Cuando conocí las obras de Ocumicho la incompreensión de lo que veía generó en mí una seducción particular que se tradujo en la intención de comprender su sentido cultural (Geertz, 2003). Lo aquí expresado se asume como un glosario de evocaciones en el que las obras se tornan índices de otra cosa. Esta “cosa”, entendida como prototipo, y la obra misma, están insertas en una cultura ajena a la espectadora que suscribe este texto, de tal forma que lo aquí referido constituye parte de la agencia de las obras sobre mi percepción, misma que se modeló a partir de la experiencia en campo y la revisión de los textos que nutren esta reflexión.

A la hora de revisar las piezas se podrá leer lo dicho por distintas voces, muchas son de las mismas artistas, otras de informantes que no trabajaban el barro, testimonios que tienen en común el haber sido recogidos, en su mayoría, en conversaciones que no giraban explícitamente en torno al quehacer artístico -aunque todos sabían que yo estaba estudiando “los monos”, que me gustaba escuchar relatos y tomar fotos-. De esta manera, durante mi estancia en la comunidad recogí cuentos, historias, chismes, anécdotas y sucesos, registré la totalidad de las fiestas del calendario litúrgico y se me invitaba para que tomara fotos de las celebraciones de bodas, perdones y sepelios. Las pláticas y los días se ocupaban hablando de las costumbres de Ocumicho y de Canarias, de los últimos cotilleos del pueblo y las novedades que yo recibía por teléfono, de la envidia, la brujería, las maneras de curarse, de los emplastos de verbena que usaba mi abuela, de las cosas que se contaban sobre los diablos, serpiente o sirenas. El conjunto de estos registros empezó a darle sentido a las piezas, de tal forma que al asistir a una fiesta o escuchar un relato este parecía evocar una obra y viceversa.

El resultado de este proceso es una especie de red en la que obras, fotografías, relatos, testimonios y observaciones se enredan en una maraña de sentido y es esa maraña la que aquí intentaré sistematizar bajo el entendido de que lo expuesto no pretende ser un diccionario de las obras de Ocumicho sino un relato más que ahora se añade a las piezas bajo mi propia mirada.

“Así vienen los gringos y preguntan ¿qué significa?, yo les cuento todo y veces no se fijan en una figura y ya se los cuento que es, que es ciclón, que es joto, o

mujer mala que se lleva el diablo o que es de diferentes cosas y ya sí lo compran la figura”¹³⁵.

Uno de los motivos que me llevó a fijar la atención en los relatos tiene su origen en mi experiencia en campo. Al preguntar por obras concretas se desplegaba un relato cautivador, una especie de performance en el que las obras recibían un adorno más, un toque final, ahora verbal, que se añadía a la creación.

Recientemente, mientras pagaba una pieza en el tianguis anual de Domingo de Ramos, Rosa Cruz Rosas me decía: “Qué este es el licenciado, ahí tiene su libro y su escritorio, así está ese sentado y que es diablo”. En esa ocasión yo no pregunté y supuse que mi fama como muchacha¹³⁶ a la que le gusta que le expliquen todo le llevó a regalarme esa ilustración de mi adquisición, sin embargo, después de observar la dinámica del mercadeo pude constatar que existe una especie de “mercadotecnia casera” en la que la forma se engalana con un relato que la explica, un “saber contar” que forma parte del oficio:

“Vienen los gringos y preguntan: ‘¿qué significa?’, así dicen y yo no sé para platicarles bien”, ella, Rosa Felipe¹³⁷, no sabía contarles a los compradores que significan las figuras, “No sabe pues, [decía Antonia Martínez] yo sí sé todo bien para platicar, de cómo empezó, Marcelino, todo pues, pero ella no se enseña”.

Una de las cuestiones que llamó mi atención era la forma en que se articulaban las explicaciones de las piezas. Veamos un ejemplo: “aquí está el señor que llegó del cerro y está sentado y el perrito aquí, mira, y la su esposa echando tortilla para que coma ya pues en la cocina así, como aquí estamos, y diablo aquí está mirando”. La manera habitual de responder a la pregunta ¿qué significa? Es similar a ésta, es decir, describiendo una escena, una situación, algo que está ocurriendo, como si la piezas de barro fuera una instantánea del momento que se relata, un “gerundio” modelado.

A lo anterior se sumaba el dato de la manera en que el FONART realizaba los registros de las piezas en los concursos de Ocumicho. El personal que registraba las obras preguntaba a los participantes por el significado de sus piezas, mismo que se anotaba en la ficha de inscripción como orientación para el jurado¹³⁸, una práctica que

¹³⁵ Comunicación de Magdalena Martínez Álvarez.

¹³⁶ En Ocumicho soy considerada muchacha a pesar de mi edad por mi condición de soltera.

¹³⁷ A finales de los noventa migró a Estados Unidos y abandonó el oficio.

¹³⁸ En los archivos de FONART no existe evidencia al respecto, la información fue dada por Francisco Mendoza, Encargado de la unidad Regional de FONART desde los años setenta hasta años recientes.

sin duda contribuyó a construir la idea, compartida por público y creadoras, de la explicación como un valor agregado a las obras.

En la revisión de las fichas de registro de concursos recientes encontramos que ya existen categorías de temas que podríamos considerar clásicos, es el caso de la “última cena”, “sirena”, dragón”, “sol y luna”, “diablo”, “san Pedro”, “Nacimiento” etc., que responden a la pregunta “¿qué es?”, realizada durante la inscripción, pero también encontramos registros que declaran lo que ocurre en la obra: “diablos jugando con cabras”, “Pastora buscando borregos” o “Toro defendiéndose del murciélago” y algunas mujeres incorporan textos escritos a pincel en las obras (Fig.1) o las acompañan de un papel que las explica al jurado (Fig.2).

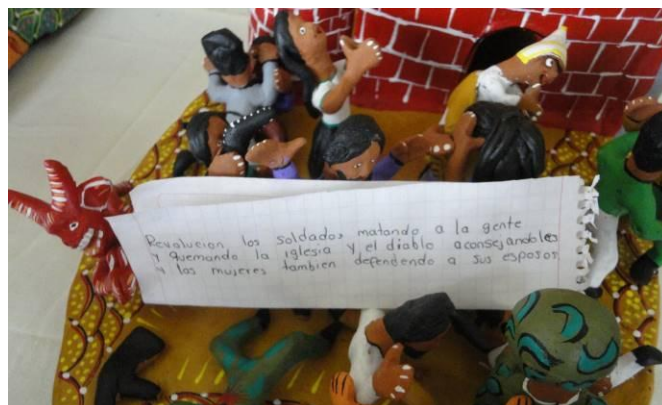


Fig.1 (izq.): “Pareja”, Rosa Cruz Rosas, 1999.

Texto en la base: “Mi esposa y yo nos fuimos a traer leña pero a mí me da flojera de traer soy muy flojo para traer”.

Fig.2 (dcha.): Pieza con texto explicativo-narrativo en papel que versa “Revolución los soldado matando a la gente y quemando la iglesia y el diablo aconsejándoles y las mujeres también defendiendo a sus esposos”.

Esta manera de contar el transcurrir de una escena se asemeja a otras prácticas también creativas, como la composición de *pirekuas* y el relato de cuentos e historias.

Empecemos por la primera.

El género musical llamado *pirekua*¹³⁹ ha sido definido por los expertos como una “composición literario-musical en lengua p’urhépecha que [...] se ocupa de temas

¹³⁹ Actualmente existe una discusión en torno al concepto *pirekua*, hay investigadores que la consideran un género musical y otros que lo entienden como un canto, en cualquiera de sus formas (Pedro Márquez, comunicación personal, 2013). La palabra *pirekua* (canto), podemos rastrearla hasta el S. XVI en distintos diccionarios de la época en lengua purépecha (Dimas, 1995a, 1995b; Nava, 2014, Ochoa y Herón Pérez, 2000).

tanto líricos como épicos” (Ochoa, 2000:57) que han cambiado a lo largo del tiempo, incluyendo en los repertorios temáticas que giran en torno a la lírica filosófica, sentimientos, pasiones y problemas que aquejan a la población, con innovaciones constantes en los temas y las formas (Dimas, 1995a:300-301).

Néstor Dimas Huacuz (1995b), investigador y *pireri*¹⁴⁰, recoge un corpus de 205 *pirekuas* ordenadas bajo las siguientes temáticas: Flores*, afectos, ecología, denuncia*, nostalgia por el pasado*, personajes* [algunos históricos], fiestas*, idealización de la mujer*, migración*, querencia*, llanto, medios de comunicación*, borrachera*, matrimonio-casamiento*, educación*, muerte*, sátira*, atributos religiosos*, partidismo político*, sueños, curanderismo*, suerte*, naturaleza*, fauna*, noviazgo*, nostalgia por el tiempo*, identidad*, pobreza*, soltería, reproche*, prisión, patriotismo*, desgracias naturales*, cosmovisión*, alabanzas.

De todas ellas, señalo con un asterisco aquellas que podríamos retomar como tópicos clasificatorios de las piezas de Ocumicho, un ejercicio ilustrativo de las preferencias temáticas compartidas por ambas formas artísticas.

Veamos algunos ejemplos:

“Coloreteada”

¡Ah qué fulanita! Ya no seas tan presumida querida, el tiempo ha pasado/ya no andes conquistando a los muchachos querida, aunque te pintes la cara querida tu reputación ya no regresará/ay que loquita eres querida, qué sentimientos tendrá tu corazón/ ¿no te da vergüenza mujer/cuándo hablan de ti, que andas en Uruapan muy coloreteda?/ (Dimas, 1995b:231-232)

“Amiguituecha así xáni kaui je”/ “amigos no tomen tanto”

Qué bello es ser joven, platicarles a las muchachas/pero es mejor estar casados, tratarnos bien en este mundo como Dios manda/amiguitos es necesario ya no tomar tanto.../qué hermoso es este mundo, para ir a pasear platicar bien y nunca dejarnos/ (Dimas, 1995b:266)

“Candidato Cuauhtémoc Cárdenas”

Vamos a enterarnos en este nuestro pueblo/el 28 de abril nos vino a visitar el hijo de Lázaro cárdenas/se necesita darle la bienvenida a Cuauhtémoc Cárdenas (los habitantes de Angahuan nunca nos rajamos/nosotros votaremos y apoyaremos a nuestros candidatos/para que mañana ellos defiendan nuestros hogares. (Dimas, 1995b:302)

“Celda 120”

Esta es una triste historia. Lo que a nuestro amigo le pasó

¹⁴⁰ Compositor y/o intérprete de *pirekuas*.

Dejen que les cuente un sentimiento, el hecho tan lamentable del Sr. Cruz Escamilla originario de Cheranástico.
 Él con el fin de ir al otro lado, pa' ganarse unos dólares
 A su esposa y a sus hijos dejó, esperanzado en llegar a su destino
 Y allí trabajar, para pronto regresar y no quedarse por allá.
 Llegando a San Luis Missouri la migra los alcanzó,
 Los agarran y los llevan a una celda,
 A Crucito lo encierran en la celda 120,
 Allí en esa ciudad de Charleston Missouri.
 [...] (Elías, 2009: 117)

Las piezas resultantes son “cantos sociales” a través de los que se comparten sentimientos, se comunican acontecimientos, se defiende la identidad y se llama a la conciencia popular (Dimas, 1995a), de tal forma que la *pirekua* funciona “como conciencia social, guardiana de la tradición [...]; exalta los valores tradicionales tanto como fustiga todo lo que vea levantarse contra las costumbres de los mayores” (Ochoa, Op. cit.: 61) todo ello con una lírica que los autores categorizan como “poesía descriptiva” que aglutina símbolos y metáforas ofrecidos por la cultura, que funciona dentro de la tradición y obtiene su sentido del acontecer de la vida del pueblo.

Dos cosas llaman especialmente mi atención por su coincidencia con las piezas de Ocumicho: aquello que es seleccionado para ser narrado y la manera de nombrar a un quehacer recogido en los diccionarios del XVI como “*pirequa apenstani*”, es decir, “componer un canto sobre lo acaecido a otro” (Ochoa, 2000:50), narrar cantando lo acontecido.

La otra actividad creativa a la que nos referíamos es el relato de cuentos e historias. Los cuentos y las historias son dos géneros distintos pero difusos.

El trabajo de Muñoz en la comunidad de Sevina (2009a, 2009b) le lleva a concluir que los cuentos, historias y leyendas son claramente diferenciados por la gente del pueblo: “Los cuentos son algunos, casi son mentiras. Cuando es de verdad es una historia”, mientras que las leyendas combinan lo verídico con la exageración y lo misterioso (Testimonio en Muñoz, 2009b:125).

En otra comunidad, Santa Fe de la Laguna, la palabra cuento se entiende como lo que en occidente llamaríamos un “chiste” y la figura narrativa occidental más cercana a lo que nosotros entendemos por cuento es “la leyenda”, sobre todo cuando el relato incluye lugares que son escenarios de sucesos pretéritos, con parte de verdad y parte de ficción; la palabra en purépecha acuñada para estos relatos “largos” es *wantantskwa*

cuyo significado etimológico equivaldría a “algo que se vuelve a hablar”, palabra que se emplea para referirse tanto a cuentos como a historias (Villar, 2000:41-42).

Carrasco, por su parte, concluye que “Los tarascos no clasifican las narraciones en tipos bien definidos de acuerdo con sus personajes o el uso didáctico o recreativo de las mismas. Todas las narraciones se llaman *uandántzkua* (de *uandáni*, decir, hablar; cuento, en español) [...] todo lo que se cuenta se puede llamar cuento [...]” aunque sí se distinguen los cuentos verdaderos de los cuentos ficticios (1976:98). “Las narraciones de este tipo realmente son como noticias referentes a lo sobrenatural [...] se cuentan como sucesos reales o al menos como algo que algunas personas creen y narran como hechos verdaderos”. (Carrasco, 1976:100).

Este autor clasifica las “narraciones populares purépechas” en tres tipos: mitos, experiencias con lo sobrenatural y cuentos fabulosos pero a lo largo de su texto encontramos otras categorías destacables para nuestros propósitos en la medida que encuentra correlatos en las formas modeladas, estas serían las “fábulas de animales” que hacen reír a la gente (Ibíd.: 101), los chistes y los cuentos colorados (Ibíd.: 102).

La platicada de un “cuento” en Ocumicho provoca risas que muestran una cierta incredulidad ante los hechos fantásticos referidos por el narrador, sin embargo, la historia se dice “ocurrió de verdad”, está ubicada en el tiempo, en espacios concretos y con nombres de personas que el relator, o alguien de su confianza, conoció. Esta es la distinción general entre cuento e historia -nunca he escuchado hablar de la leyenda- no obstante, muchas “historias” están plagadas también de acontecimientos increíbles de tal forma que ambos, cuentos e historias, parecen ajustarse al concepto del mito-historia de Manuel Gutiérrez (2001a) con fronteras difusas y permeables entre lo que se considera creíble e increíble, tal como los explica Paulina Nicolás Vargas:

“[...] el cuento también es verencia pues, porque es verdad, no más que ya, como ya van contando unos y otros ya van contando y se queda ya así, porque a nosotros nos contaba un tío de mi esposo, se llamaba Mateo Candelario, y no dormíamos, amanecían contando los cuentos, mero se ponían acuerdo para que se juntaran allí para que ella [él] les avisara los cuentos, estaban tomando cafecito, mi mamá preparaba tortilla, ya comían y ponía otra vez café para que estuviera ya hirviendo cuando ellos estaban ya platicando con cuentos”.

En estas veladas, preparadas especialmente para “estar platicando con cuentos”, se contaban y escuchaban relatos que coinciden con los recogidos por Muñoz (Op.cit.) y Villar (Op.cit.) en su carácter moralizante y orientador de la vida; narraciones que ilustraban las cosas que pueden pasar en el cerro, en la barranca o cuando uno “anda

feo”; cuentos-historias, que hablaban del “comportamiento perfecto, de costumbres, conductas, buenas maneras, respeto” (Muñoz, 2009a:163), lo que en la literatura de la región se conoce como “el costumbre” una trama que despierta un interés especial compartido por las figuras de barro, las pirekuas, “los juegos de palabras” y los “bailes de feos y diablos de pastorela” -analizados en una sección posterior- coincidencias que apuntan hacia lo que considero que es una tendencia creativa (Tabla 1): recrear los personajes y acontecimientos que ocurren o que ocurrieron, tomando como referencia “el costumbre” y su sanción con formas que incluyen el humor, la denuncia y la ejemplificación de la buena conducta.

Tabla 1

	Cuentos Historias	Pirekuas	Juegos de palabras	Bailes de feos/diablos	Piezas de barro
Se refieren a cosas que ocurrieron y ocurren y/o se narran como algo que está pasando, como el transcurrir de una escena.	X	X	X	X	X
Aluden a “El costumbre”.	X	X	X	X	X
Ejemplifican lo <i>ambákiti</i> (bueno) y <i>no ambákiti</i> (no bueno).	X	X	X	X	X
Representan la transgresión de la norma.	X	X	X	X	X
Incorporan formas humorísticas, “coloradas” o de denuncia.	X	X	X	X	X

Esta preferencia compartida por ciertos asuntos de la vida me llevó a visualizar las piezas de barro de Ocumicho como una crónica en barro de las cosas que pasan o que pasaron, semejante a lo que ha sido llamado “poesía descriptiva” para la *pirekua* o “noticias de lo sobrenatural” para los mitos-historias, algo parecido a una “historia” o “etnografía” modelada que figura prototipos del acontecer ordinario y extraordinario.

A nivel conceptual, la noción de prototipo de Alfred Gell (1998) me resulta especialmente atractiva porque abre la puerta a la posibilidad de que lo existente en el mundo tangible e intangible es un modelo o referente que tiene la factibilidad de materializarse en lo que él llama un “index”, es decir, el objeto de arte en sí mismo.

En el esquema de “The art nexus” de Gell la comprensión de un fenómeno surge del análisis de las relaciones entre cuatro componentes, a saber:

- “Index” o entidades materiales que motivan inferencias e interpretaciones cognitivas y que equivaldrían a las obras, llamadas por el autor objetos estéticos o artefactos;

- Los artistas o creadores, a quien se atribuye la responsabilidad causal de la existencia y características del índice-obra;
- Los destinatarios que son aquellos sobre los que las obras ejercen su agencia;
- Los Prototipos, entidades representadas en la obra, comúnmente mediante la similitud visual, pero no necesariamente (Gell, 1998: 27).

Mi pretensión en este momento es caracterizar los prototipos representados, los cuales no se entienden como modelos fijos y atemporales, sino como marcos culturales - no determinantes- en los que se insertan las prácticas creativas.

La categorización propuesta toma como referencia las relaciones existentes entre los prototipos, las realidades narradas, sean estas nocturnas o diurnas, los tiempos históricos en que se desarrolla cada una y los distintos tipos de narrativas purépechas.

En torno a la temporalidad, los relatos purépechas develan una concepción dual, semejante a la de otros pueblos mesoamericanos contemporáneos¹⁴¹ (Gutiérrez, 1992:438-439), conformada por dos edades, la de los hombres actuales y una edad del pasado, una concepción que no es lineal ni cíclica sino dualista (Ibíd.: 439).

En esta visión, el “antes” y el “ahora” forman parte del presente, las ruinas purépechas están habitadas por seres del pasado, salvajes, distintos, son un “otro” espacial y temporal, pero viven en lugares concretos, cargados de poder (Ibíd.: 433), que además de ser la huella visible del pasado son algo parecido a bisagras temporales, agujeros que permiten asomarse, con riesgos, a otro tiempo. Bajo esta noción, la historia, sin pretensión de veracidad, se concreta en múltiples “historias” y narraciones (Ibíd.: 438), unas contadas y otras, como las que aquí se presentan, modeladas.

Este pensamiento dual se inserta en tres géneros históricos que la literatura recoge para el ámbito purépecha: “el más antes”, un tiempo primordial habitado por “los apaches”, no bautizados, y repleto de hechos extraordinarios que ninguno de los habitantes del pueblo ha vivido, pero que se manifiesta en el presente; “el antes”, un tiempo ideal que observaba “el costumbre”, conocido por los más viejos del pueblo; y el “antes...ahorita”, un tiempo presente que se relata y evalúa por comparación con el “antes” (Muñoz, 2009a y 2009b). Es decir, genéricamente hay dos grandes épocas, una primordial protagonizada por “los no bautizados” y otra posterior y vigente: el tiempo de “los bautizados”, este último organizado a su vez en dos momentos categorizados por un orden moral.

¹⁴¹ Tal es el caso de los mayas yucatecos analizado por Manuel Gutiérrez Estévez (1992)

Los acontecimientos ocurridos en el “más antes”, esas cosas que nadie ha visto, se ubicarían en la realidad que Agustín Jacinto Zavala denomina “realidad nocturna” frente a aquellas que todos pueden ver, propias de la “realidad diurna”, “diada formada por los modos de conocimiento: ordinario o convencional y alterno” (Jacinto, 1995: 25).

El primero, el ordinario, se corresponde con la “realidad diurna”, objetiva y compartida por otras personas, “una visión social que tenemos cuando estamos buenos y sanos” (Jacinto, Op.cit.: 27), mientras que la “realidad nocturna” se desdibuja como ocurre en la noche o la penumbra:

“En esta visión alternativa de la realidad, que a veces nos infunde miedo y que afortunadamente se desvanece con la luz del día, una piedra puede ser la forma transformada de un héroe que ha alcanzado la inmortalidad y se ha quedado a proteger a su propia comunidad. Un árbol puede ser el punto inicial de la transmutación de un ser nocturno que poco a poco se despoja de la mayor parte de sus ramas, cuyo tronco se convierte en torso, algunas de cuyas ramas se tornan brazos, y cuyas raíces vienen a ser las piernas de una beldad, de un duende o de un fantasma” (Ídem).

Ambas realidades se articulan en los cuentos que nos llevan a una realidad alterna para introducirnos con su didáctica en el mundo de “el costumbre”.

“El costumbre” es una categoría purépecha que habitualmente es comprendida en el ámbito académico como “tradición”. En Ocumicho, por ejemplo, cuando uno pregunta por una fiesta, se responde “así es el costumbre” como también lo es el hacer silbatitos de molde, prácticas que vienen dadas y cuyo origen no se puede determinar, por eso se dice que así son las cosas “desde que yo me acuerdo”.

Estas maneras de hacer, contar, vivir y comportarse son las manifestaciones de aquello que se ha recibido a través del linaje expresado con la figura metafórica del *Sirüki*: “tener linaje corresponde a *sirüki ajtsini*, es decir, tener una prolongación o extensión indefinida en el tiempo y espacio, a la manera de una planta como la hiedra o una vid”. (Franco, 1994: 213)

Esa prolongación es “algo” no visible “tiene dinamismo, pero escapa a los sentidos como algo tangible, visible o audible, aunque, sin embargo, es asible como una base o sustento cuando un grupo social (una comunidad indígena) encuentra en él, precisamente, el apoyo para manifestarse en determinadas conductas o actos. Esta acción asida de una base es justamente lo que se llama “prolongación” y su manera de dinamizar o activar esa prolongación da sentido a la vida, a la muerte, a la religión, a la política, etc. [...] Los actos concretos, históricos y cotidianos la hacen presente” (Franco, Op.cit.: 217-218).

Las manifestaciones sociales más significativas del *Siriiki*, serían “el costumbre” o *pindekua* y la norma social. Con la primera se expresa la vivencia del purépecha y en la segunda se explica la ejecución de “el costumbre” dentro de una normatividad cuyo fin es preservar el *Siriiki*. (Franco, Op.cit.: 228). Con lo dicho, “el costumbre” y “la norma social” son las prácticas, “la prolongación actuante” de aquello que viene dado y que se hace presente en las acciones, es lo que hace que los purépecha se definan como gente de “costumbre” cuyas acciones son regidas por códigos y significaciones comunitarios, “nuestro más peculiar modo de formación histórico-social” (Jacinto, Op.cit.:39).

A partir de lo dicho y de los conceptos esbozados analizaré el corpus de formas de Ocumicho en relación con las siguientes categorías de prototipos:

- Prototipos nocturnos, mixtos, mitos-historias del “más antes”
- Prototipos diurnos, representaciones de “el costumbre” desde el “antes”
- Prototipos/estereotipos diurnos, mixtos, del “ahorita”

1.- Prototipos nocturnos, mixtos, mitos-historias del “más antes”

Dentro del corpus de obras de Ocumicho hay unas en las que los diablos, dragones, sirenas y animales diversos se articulan en pieza conocidas por el público como “arte fantástico” o “arte surrealista”.

Los prototipos de estas formas son múltiples: algunos son visuales, es el caso de las pastorelas en las que salen diablos y ermitaños, las ilustraciones de la biblia, las cartas de la lotería, los libros escolares, diccionarios ilustrados o los libros de arte que llevan compradores, calendarios y láminas que se venden en los tianguis regionales, los monstruos televisivos, las pinturas del templo de Atotonilco¹⁴² (Fig.3) y muchos más que no llego a identificar; son prototipos de lo invisible, creados por otros artistas a lo largo de la historia, que nos permiten describir cómo son eso personajes que no hemos visto jamás pero que podemos esbozar, “prototipos recibidos” en el sentido de Alfred Gell (1998), una memoria iconográfica que se activa al modelar una pieza de barro.

¹⁴² Santuario de S. SXVIII, ubicado a pocos kilómetros de San Miguel de Allende al que cada año acude un nutrido grupo de hombres y mujeres de Ocumicho llamados “los hermanos” a hacer un retiro espiritual. La característica que distingue este templo son las pinturas que decoran todos y cada uno de los rincones de techos y paredes, recreando escenas bíblicas repletas de diablos, llamaradas infernales y serpientes que se enroscan en los cuerpos de los condenados. Prácticamente todas las artistas que conocí acudieron al menos una vez en su vida a este lugar, en el que conocieron las imágenes del santuario anexo a la casa de retiro.



Fig.3. Mural del S. XVIII en el que se observan diablos desnudos con pezuñas, cuernos, rabos y narices aguiñeñas. Santuario de Jesús Nazareno, Atotonilco, Guanajuato.

Al analizar las formas encontraremos dragones que se asemejan al Leviatán bíblico y sirenas que remiten a los dibujos de la lotería junto a diablos cubiertos de lagartos y trepados en un toro, tal como aparecen en los mitos-historias que se cuentan en la comunidad, de ahí que también vuelva la mirada hacia estos relatos que nos permitirán esbozar una matriz de asociaciones que revela “que va con qué”, un cierto orden de las cosas que más que norma es tendencia.

Estos prototipos orales permiten figurarse como era el “más antes” y sus habitantes, son mitos-historias cuyo objetivo es darle sentido a los acontecimientos tanto pasados como presentes, tal como explica Muñoz:

“[...] para darle un significado comprensible a los sucesos extraños [...] se hace uso de la idea general que sobre el espacio, el tiempo, la narrativa o las tradiciones se tiene en la comunidad [...] mientras haya un más antes, habrá una explicación clara para fenómenos o actitudes cotidianas difíciles de interpretar. Están porque alguien las creó en el más antes” (2009b:114).

En las páginas siguientes presentaré de manera esquemática este contexto explicativo de “lo que existe desde el más antes” y se manifiesta “ahorita” para después analizar detenidamente las formas que remiten a estos prototipos mixtos, orales unos, visuales otros, cuya cualidad común es su carácter extraordinario.

En Ocumicho hay un lugar que es memoria de ese tiempo ancestral: “el Malpaís”¹⁴³ ubicado cerca del pueblo pero fuera de sus fronteras, marcadas por la orilla o la barranca¹⁴⁴. Allí vive la “gente de antigua”, se les escucha por el ojo de agua donde sale música, son “los antiguos”, los “no bautizados”, los “comedores de serpientes”, los “apaches”¹⁴⁵ que andaban casi encuerados, se cubrían con pieles de venado y “se comían a los chiquillos”, los que adoraban a “índolos” y vivían -y viven- en la zona arqueológica así conocida: el “Malpaís”, uno de los sitios donde habita el diablo entre los muchos tesoros escondidos, las víboras y las *yácatas*.

Las personas de Ocumicho reconocen ese espacio como el lugar de las personas “de en más antes” que “también eran indios” pero más indios que los de ahorita, los del pueblo que fundaron unos que venían de otro lado.

“Antes nombraban aquí San Pedro *Condémbaro*, no más que después había por allá una noria, que nombraban *Kumicho*, y cuando éstos venían a buscar donde vivir llegaron allá, al lado de arriba de Tangancícuaro, traían unas señas de donde poder vivir, que donde llegaban plantaban la *condemba* -un árbol que da flores blancas- entonces, lo plantaban ese, y si no prendía, no era lugar para que vivieran ellos. Entonces se cambiaron, y llegaron aquí a San José de Gracia, pues como había agua dijeron: ‘aquí yo creo nos conviene’, y allí plantaron otra vez esa planta que traían de muestra, de seña. Entonces que no prendió allí también. ‘Vámonos arriba’, dijeron, llegaron aquí y plantaron esa *condemba* y aquí si se prendió y aquí se quedaron y le nombraron Ocumicho”.¹⁴⁶

Estos relatos encuentran paragón en otros pueblos fundados también por personajes civilizatorios, tal es el caso de los monjes que bajaron a los apaches de los cerros en Sevina (Muñoz, 2009b) y son diversas las referencias a sitios arqueológicos en los que “más antes” vivían apaches que devoraban a los humanos, que adoraban palos y piedras, como los *Súmpatsicha* y gigantes de Angahuan¹⁴⁷ o los “brutos” de Sevina, gente que fue civilizada tras el bautizo y la fundación de los pueblos actuales.

¹⁴³ El “Malpaís” de Ocumicho tiene la huella de las *yácatas*, ruinas prehispánicas que para el caso de los mayas yucatecos, Manuel Gutiérrez categoriza como espacios de poder en los que se corre peligro, custodiados por una gran víbora, lugares en los que viven los antiguos mayas, unos “otros” frente a los que se construye la identidad de los mayas contemporáneos (1992); así ocurre con el caso de Ocumicho.

¹⁴⁴ Límites que aplican para otras muchas comunidades purépechas.

¹⁴⁵ Todos estos calificativos son los utilizados en Ocumicho para referirse a estas personas “de antigua”.

¹⁴⁶ Relato de Juan Pózar, 1997.

¹⁴⁷ “Los *Súmpatsicha* viven de manera paralela a los seres humanos en la Meseta y los P’urhépecha los conocen a partir de los indicios de sus asentamientos en los cerros alrededor de pueblos como Angahuan congregados en el siglo XVI. [...] En el relato de don Jorge Gómez Amado, de Angahuan, los *Súmpatsicha* están asociados con los restos arqueológicos de la Meseta en una manera semejante a los *Kutsikua Arháku* (“orejas partidas”) o *Kutsikua Jarháku* (“orejas perforadas”), seres gigantes con poderes especiales que en la tradición oral también son los autores de las obras monumentales prehispánicas (Roth-Seneff, A. y Hans Roskamp, 2004:37-38).

Es decir, estas narraciones -que en principio podrían parecer contadas y creadas para satisfacer la necesidad del público de las piezas de barro- encuentran correlatos en la región, al igual que el resto de historias del cerro, la barranca, los diablos, sus animales y sus hazañas que nos ocuparan a continuación.

En este sentido difiero de la afirmación de Gouy-Gilbert (1987) de que el diablo no tiene relevancia en la vida de Ocumicho y de los purépecha, el diablo se evita, se emula y se hace presente en narraciones y performancias. En Ocumicho el diablo además se modela en barro, personaje que forma un sistema junto a otros seres -como la *miringua*, *Japingua*, los ermitaños y animales diversos- cuyo origen está en otro tiempo, pero que se hace presente en la cotidianeidad jalando a la gente en la barranca y pactando con los ricos del pueblo, un diablo que vive fuera de la comunidad y de lo civilizado provocando hechos extraordinarios que se presentan en forma de “noticias de lo sobrenatural” (Carrasco, Op.cit.).

A continuación presentaré esquemáticamente estas narraciones, con la finalidad de identificar sus componentes, un sistema que posteriormente disgregaré para analizar sus posibles articulaciones con las obras de Ocumicho.

Relatos de los lugares, entes y acontecimientos del “más antes”.

“El mundo es redondo” contada Natividad Quirós, “así sale en la biblia”, y parece un “traspanal”, como un panal de tierra, de “*jesi*”¹⁴⁸, formado por tres capas superpuestas sostenidas por pilares. Esas tres capas son el cielo, la tierra y “la parte de abajo”, cada una con características propias y habitantes particulares que se manifiestan de distintas maneras.

a.- Las partes del mundo y sus habitantes

- El cielo

En el cielo viven las almas “así viven como nosotros” y se manifiestan en los sueños. También viven los astros: *tata juriata* (sol) y *nana cutzi* (luna) y las estrellas.

Las manifestaciones del sol y la luna, además de su presencia y desaparición diaria, son los eclipses, en los que el sol “ofende a la luna” provocando una pelea de la que se derivan afectaciones a los frutos de árboles, animales y humanos.

¹⁴⁸ Estos panales de avispas están enterrados en la tierra, son redondos y se extraen para consumir las larvas y para la formación de arreglos rituales durante las celebraciones del corpus en la región purépecha.

Las estrellas por su parte dejan ver que están ahí a través de su brillo y de las estrellas fugaces: “la cagada de las estrellas”.

- La tierra: el pueblo y el no pueblo

La tierra es el lugar de “los vivos”, en la tierra viven las criaturas de Dios y del diablo, tanto los seres humanos como los animales de cada uno que se distribuyen a partir de un centro, el pueblo, centro ordenado y civilizado en el que habitan los cristianos y la gente de “costumbre”, los purépecha.

Fuera del pueblo viven “los otros”, en los lugares peligrosos, incivilizados, más cercanos a lo animal que a lo humano y allí donde no vive la gente de costumbre, sino los *turixes*.

“Los apaches” son un “otro” espacial, temporal y culturalmente distinto, que vive en el malpaís, donde también habita el diablo, aunque la mayoría de las narraciones lo ubican en el cerro -un mundo no humano- y los lugares que conectan la tierra con “la parte de abajo”: las cuevas, ojos de agua y barrancas.

Los *Turixes*, los no purépechas, son un “otro” que por excéntrico es distinto. Antes se asustaba a los niños con los *turixes* porque “comían cristianos” y ahora viven en ciudades como Tecomán y Zamora, donde abundan los millonarios porque allí tienen amarrado al diablo.

- La parte de abajo

En el malpaís se escucha música y ruido que sale por el ojo de agua, indicadores de la presencia de “apaches” que habitan en la parte de abajo, donde también vive “el ratón” o “la tuza”, que se “come el vestido, la carne, para que suba la pura alma” de los muertos, mismos que transitan por un río subterráneo ayudados por perros o gatos sicopompos.

b.-Los hombres y animales de Dios y del diablo.

- La creación de los animales

Hay un cuento que explica la manera en que fueron creados los animales del mundo, en este relato Jesús y el diablo son hermanos y en su infancia son considerados hechiceros por las cosas increíbles que pueden hacer. En una ocasión, mientras jugaban con barro, hacían animalitos, Jesús hacía pajaritos y animales bonitos, el diablo hace animales feos como lagartijas, serpientes y todos los que se arrastran.

- El reparto de los hombres

En estas narraciones se cuenta que el diablo era rico y Dios muy pobre por lo que el primero le ofrece dinero al segundo para construir su templo a cambio de firmar un pacto en el que se reparten a las gentes del mundo, Dios acepta el acuerdo pero a la hora de elegir, el diablo lo hace primero y se lleva a “los más riquillos y famosos” mientras que Dios se quedó con “los más corrientitos”.

c.- Los acontecimientos sobrenaturales

- En el malpaís

Hay un cuento que relata el amor que sentía un antiguo río por las aguas de Tangancícuaro¹⁴⁹ y la manera en que éstas lo rechazaron por estar muy prieto. La tristeza del desamor provoca que el río se seque y todavía se puede ver la huella que dejó “como de cola de una serpiente”.

Las historias más habituales se refieren a señores que van a buscar dinero al malpaís y escuchan en el ojo de agua la música que viene de abajo o les sale un señor “con un sombrero” que les ofrece un pacto a cambio de riquezas.

- El cerro y las cuevas

En estos espacios suelen aparecer dos personajes con poder, *Japingua* y *Miringua*, que interactúan con los hombres. El primero es el diablo que ofrece riqueza mientras que el segundo es un ente que puede tomar múltiples formas y que “se lleva” a la gente o provoca que se extravíe. La *Miringua* es una entidad muy activa, es común escuchar que se llevó a un vecino¹⁵⁰ y aunque se distingue del diablo comparte con él su gusto por hacer maldades, aparece en el cerro, en la barranca y en las ciudades.

Las historias más comunes del cerro involucran a *Japingua*, el diablo que ofrece bienes. Las narraciones se dividen entre los que aceptaron y los que rechazaron el pacto, en ambos casos se constata que *Japingua* ofrece ganado y dinero a cambio de almas, se relata el lujo de la cueva en la que resguarda las riquezas y se muestran las fatales consecuencias que conllevan estos contratos.

En lo profundo del cerro, como bosque, también viven los ermitaños y Lucifer, rey de una corte de diablos menores que cada día viajan “al mundo” para hacer travesuras, entre ellos el cojo, el más travieso de todos.

¹⁴⁹ Comunidad mestiza con la que se han tenido violentos enfrentamientos por la tierra.

¹⁵⁰ La noticia más reciente la tuve en febrero de 2014, hasta la fecha no ha regresado el señor que se llevó la *Miringua*.

- Las barrancas

La barranca es otro de esos lugares en los que el ser humano puede encontrarse con el diablo y la *Miringua*. La particularidad de las barrancas de Ocumicho es que se localizan en los límites del pueblo, en “la orilla” y quienes viven por allí han visto al diablo apersonado como un hombre “sombbrero”, con unos listones de colores en la mano para llamar la atención de las mujeres o como un gallo blanco muy bonito y gordo; el riesgo de acercarse a ellos es la pérdida del sentido, una sustancia que sale del cuerpo en distintas situaciones, como caídas, o que puede ser “sacada”, tal como lo hace el diablo, dejando a la persona “como atarantada”.

- El Pueblo

Algo que caracteriza al diablo es su afán por incitar a los humanos a pecar, de ahí que se diga en Ocumicho que “el diablo mete la cola en todas partes”.

Su capacidad para tomar muchas formas le facilita cualquier propósito. El diablo aparece como una mujer bonita, como la “borrachera” o como jóvenes atractivos que provocan la lujuria.

La otra forma en que se percibe su presencia es a través de sus animales, como la lagartija, la tuza (topo), la serpiente, la mosca verde o el *tsetpiri* (gusano medidor), animales de mal agüero, y aquellos otros, como los tecolotes, puercos, gatos y perros que son utilizados por las brujas para sus prácticas.

- La ciudad

En la ciudad las personas son ricas, tal es el caso de Zamora, donde el número de millonarios que existen indica que allí tienen amarrado al diablo.

Este conjunto de relatos, anécdotas, cuentos e historias permite establecer una serie de relaciones entre tiempos, espacios, manifestaciones y criaturas en torno a una figura multiforme, ubicua y liminal: el diablo, cuya presencia en las obras de este capítulo me ha llevado a tomarlo con eje organizador del resto de elementos. El resultado es una matriz de prototipos (Tabla 2) que se articulan en las obras de barro en combinaciones muy diversas, por ejemplo: diablo-cerro-cueva-lagartija-ermitaño, diablo-Mujer-vino, diablo-borrachera, diablo-toro-mujer, diablo-lagartija-serpiente-toro; Sirena-Agua-muerte.

Tabla 2

Espacios del diablo	Animales del diablo	Personajes/entes que se asocian al diablo
Malpaís	Perro negro	Apaches
Cerro	Toro negro	<i>Japingua</i>
Cueva	Serpiente	No bautizados
Ojo de agua	Lagartija	Zamoranos
Aguas encantadas	Sapo	Licenciados
Cruces de caminos	Tuza	Prostitutas
La ciudad	Mosca	Borrachos
La barranca	Ratón	Ricos
	Tecolote	diablo cojo
	Zopilote	Charro
	Gallo blanco	Sirena
		Muerte
		Mujer bonita
		Mujer “borrachera”
		<i>Miringua</i>
		Ermitaño
		Músico

Los relatos que he presentado de forma esquemática, forman parte del hábitus de las creadoras como esquemas de percepción, una división del mundo en categorías a partir de las cuales se generarán las prácticas creativas y sus “elecciones” en un menú de prototipos orales que se intercalan con otros visuales.

Pero ahora bien, este marco de posibilidades no es limitativo, para elegir un tema y diseñar una escena hay que “tener sentido”, algo parecido a la imaginación que a modo de caleidoscopio genera reordenaciones de esta matriz y otras que posiblemente no alcance a percibir, en la que se suman prototipos orales y visuales, escuchados y vistos en contextos muy diversos, a partir de los cuales las artistas crean imágenes nuevas e imprevisibles.

La libertad creativa de estas mujeres rompe cualquier intento de sistematización cuando trabajan sobre las formas de la realidad “nocturna” -no así de la diurna- es decir, cuando abordan temas y personajes que todos conocen pero que nadie ha visto, tal como ocurre con las historias del “más antes”, una narrativa “con un estilo poco formal [...] y que incluso, en ocasiones adquiere un tono humorístico”. (Muñoz, 2009a:80). Las historias del “más antes” no están constreñidas, nadie estuvo allí para reproducir lo sucedido, de tal forma que estas noticias de lo sobrenatural, sean narradas o modeladas,

tienen la particularidad de aceptar cualquier intervención no predecible, libertad que no se permite cuando recrean las manifestaciones de “el costumbre”.

Con lo dicho, pondré en relación formas y prototipos, partiendo de las primeras como evocadoras de imágenes vistas en otros soportes, historias escuchadas en Ocumicho y textos que refieren lo dicho o acontecido en otros pueblos purépechas, en otros tiempos y en otras latitudes americanas y europeas, de donde posiblemente provienen los prototipos “recibidos” de la mano de otros artistas, es decir convenciones en torno a “lo no visto”.

El abordaje parte de las distintas representaciones del mundo y sus fenómenos, continua con el análisis de la representación de los astros, las sirenas y seres acuáticos, los cerros y sus habitantes, los animales del diablo, el diablo mismo y tres de sus variantes: dragones, infiernos y “diablitos”.

1.1.- El mundo y los fenómenos naturales

En Ocumicho se crean un tipo de piezas llamadas “mundos” y otras que nos remiten a la idea del mundo explicitada por los hombres y mujeres del pueblo.

Las primeras se trabajan con base en una convención cuya autoría es reclamada por la familia Martínez Álvarez. El primer “Mundo” que observamos en la figura 4 (izq.) fue elaborado en los años setenta por Guadalupe Álvarez, a quien sus hijas atribuyen ser la autora de este primer modelo, resguardado con cariño en el álbum familiar. El mundo creado por Guadalupe era una esfera hueca sobre la que se situaban las casas, los árboles, el sol, la luna, los templos, y todo aquello que hay sobre la tierra y por encima de ella, con una puerta que nos invita a asomarnos a su interior; este modelo de Guadalupe Álvarez lo reproducen de forma casi idéntica sus hijas. En los otros talleres del pueblo se ha incorporado el concepto de mundo como esfera sostenida por varios personajes -ángeles, diablos, soles, sirenas- o por uno solo que lo carga sobre sus espaldas a modo del Atlas, una imagen habitual en las cartas de la lotería Mexicana.



Fig.4 :

(izq.) “Mundo”.
Guadalupe Álvarez,
circa 70s.
Reproducción de
álbum familiar.

(dcha.) “Mundo en
guerra”,
representando el
atentado del 11S,
2002.

Rutíla Martínez explica la representación de su madre como si la esfera fuera la Gloria que según ella “está así como una pelota y luego los muertos aquí andan, así enderedor, por así en la muerte no más para que estás soñando igual como que estás platicando ahorita ya contigo, así está como de aquí arriba, aquí estaban ahí sentados y nosotros parece como de vivir ahí dentro [del globo terráqueo] pero bueno eso es que no podemos saber bien”.

No hay claridad sobre la forma del mundo¹⁵¹, se sabe que es redondo, porque así sale en la biblia, pero resulta difícil comprender como puede quedar México donde está en la bola y que las gentes no caminen tumbadas o cómo pudo darse el diluvio universal sin que el agua se escurriese. Lo que sí parece más lógico es que alguien o algo lo sostienen¹⁵².

¹⁵¹ Algo que también reconoció Carrasco en su trabajo de los años cuarenta “Las repuestas comunes sobre la naturaleza del mundo, el sol, la luna, el volcán y cosas semejante suele ser “La verdad, ¡quién sabe!” “¿cómo podemos conocer la forma del mundo? Algunas personas de este pueblo no han estado siquiera en Morelia” (1976:146-147)

¹⁵² Esta idea se repite en otras culturas: “En el pensamiento otomí el cielo se presenta como el último nivel de una serie de capas superpuestas [...] Las cuatro cariatídes que sostienen el cielo, [...] representan aún los dobles de los gigantes, los ancestro de linaje convertidos en piedra durante los anteriores diluvios” (Galinier, 1990:525). Aunque en Ocumicho y en otras comunidades no he escuchado ni leído nada acerca de estas cariatídes, lo cierto es que parte del pensamiento otomí es compartido por los purépechas y es posible que las conexiones puedan ir más allá que lo que hemos podido comprender hasta el momento. En Ocumicho, como entre los otomíes estudiados por Galinier (Ídem), el mundo antes de madurar era tierno,

“Ese mundo lo sujeta Dios, [comentaba Bárbara Jiménez] así lo tiene agarrado con una mano, ¡tú crees!, ¡pobrecito, pobrecito Diosito, tanta gente que hay!, mira, y así lo tiene agarrado [con una mano sobre el hombro] y por eso tiembla, sí... ¡se cansa pues!, tanta gente, ¡se cansa! y...: ‘mejor voy a ponerlo otra mano’. Y ahí se tiembla” y se originan los terremotos.

Esta idea toma forma en la obra de Guadalupe Álvarez y otras artistas que representan “mundos” como una “figura de antigua” de las que se hacían en los años setenta aunque ahora representen nuevas realidades, como el atentado de la torres gemelas, con un mundo en guerra sostenido a hombros de los soldados (Fig.4, dcha.).

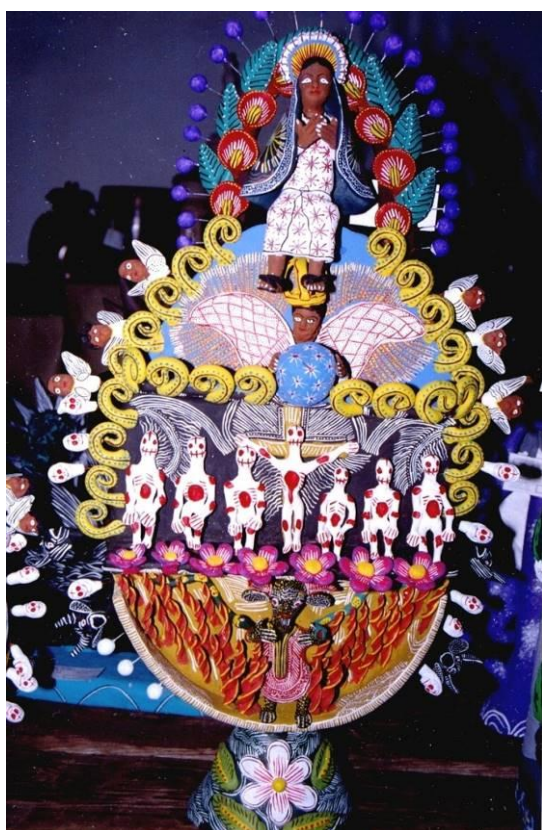


Fig.5: “El mundo”. Mateo Víctor Julián. 1995.

Otros mundos parecen mostrarnos sus capas, ese el caso de la obra de Mateo Víctor Julián “El Mundo” ¹⁵³ (Fig.5) pieza que su autor explicó con claridad:

“Es figurado del mundo porque así estamos, abajo infierno con diablo y serpientes, por arriba, nosotros los vivos, calacas porque nos morimos, somos mortales y está Cristo que murió también por tantos pecados que hacemos, y después está la Gloria, y la virgen que nos espera a todos cuando nos morimos, así lo llevan en el *Iurixio* cuando se mueren para que lo lleve la virgen de la Luz. Así lo hice, así está, tres partes el mundo”.

La obra de Mateo parece un corte vertical de los anteriores y recuerda a una metáfora común en Ocumicho y en otras comunidades en las que se dice que “el mundo es como un panal de *jesi*, *traspanal*”¹⁵⁴:

“Es como ese [panal] de las avispas [contaba Don Epifanio Zamora Salvador], así escarban la tierra, mira, así y así, ya sacan de ahí ese avispero, así andan [como revueltas] y ya lo sacan ese, no más ahí lo sacan, o quién sabe, va

“no estaba macizo” y con el diluvio universal se reblandeció y quedaron huellas por los cerros que indican el paso de distintos entes, entre ellos el diablo que dejó su rodilla hincada en el nacimiento de agua de Uruapan llamado “la rodilla del diablo”, y por la geografía de la región hay piedras que se reconocen como manifestaciones de los ancestros.

¹⁵³ Obra ganadora de un segundo lugar en el Concurso Estatal de artesanías de Domingo de Ramos, 1999.

¹⁵⁴ Natividad Quirós

creciendo hasta que así se hace [como una gran bola] y ya si no los agarran los bueyeros se hace bien grande esas avispas, mira hasta así se hacen y dejan ese por *tharhépiti* [viejo], como acabada ya, pues. Y esos son como el mundo, así están mira, [como en capas] uno aquí, y otro aquí y otro aquí y tienen este, pues uno como chiquito así, así mira aquí tienen para ese se encime ahí ya y ahí andan esas avispas, es como pencas de diferentes cada una y cada una como en este mundo por eso este mundo es como ese de las avispas. Aquí es arriba en el cielo y aquí en este mundo y abajo eso si es lo que ya no sabemos pero yo así me pienso que si son muchos de esos como pilarcitos”.

Recientemente leí un texto en el que se recogen testimonios similares de otras comunidades purépechas y se argumenta la relevancia del panal como parte de un sistema de significados en el que su forma, su constitución y la vida social de los insectos lo convierten en imagen del mundo, la familia, la comunidad y la casa.

“El panal es ‘mero el mundo, ahí está todo’ [afirman en Cherán]. Está formado por un centro, al que también llaman ombligo y ‘ya de ahí se van haciendo las distintas capitas donde están las larvas y de donde salen las abejas’ [...] El panal es como un pueblo, como una casa, tiene cuartos. Se divide y multiplica”. (Argueta, 2012:294-295).

Este concepto del mundo como una bola dividida en capas se repite en todos los informantes de Ocumicho, Heliodoro Felipe así lo explicaba:

“Como un jorno [horno], el mundo está como si tuviera una casa pisos. Ese está yo creo como dos pisos, por eso dice en la escritura que el cielo es la Gloria y abajo donde pisan los pies el hombre, sí es cierto, si no había la tierra ¿dónde íbamos pisar nosotros?, y más abajo, el fuego. Como en el horno así está: abajo donde se pone la leña para que atice el fuego, como primer piso, y donde tienen la pedacera [capa formada por trozos de barro cocido sobre los que colocan las figuras] de esos para ponerlos a quemar las figuras y ahí también se están pisando las figuras como donde nosotros pisamos [lo que sería el piso intermedio] y más arriba yo creo está en el cielo como otro piso. Allá también viven como nosotros”.

En cuanto a la parte de abajo se cuenta que hay un río por el que viajan los muertos y mucha agua que “está manejando abajo el lumbre, agua es que maneja el aire y hay pozos para respirar la tierra. Al tiempo que llegan las aguas, el mar se prepara abajo” y sale en forma de vapor de agua por los volcanes para formar las nubes después de ser calentada por el fuego que está debajo de la tierra, un lugar desde el que se ha escuchado en ocasiones música a través del ojo de agua del malpaís, “como si vivieran las gentes igual que aquí”¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Referencias de Heliodoro Felipe.

Lo dicho hasta el momento refiere un mundo sujetado por Dios, redondo como un panal de *jesi*, con tres capas sostenidas por pilares y una especie de maquinaria interna que maneja el fuego, el aire, las nubes y la lluvia, misma que es responsable de la actividad del mundo que experimentamos los humanos: huracanes, granizo, ciclones o volcanes, fenómenos que demuestran que “esos son como vivos, el mar, viento, es como vivo y así se mueve [en círculos] y se suena como vivo”. De esta concepción parecen derivar las representaciones de ciertos fenómenos naturales como seres monstruosos, zoomorfos y malvados.

Ese es el caso de los ciclones, piezas que también empezó a realizar Guadalupe Álvarez (Fig.6) y cuya idea ha pasado a sus hijas y nietas en forma cabeza con brazos, imagen céfalosigmoidea que remite a las de otras latitudes¹⁵⁶:



Fig.6: “Pulpo con diablo” [Ciclón], colección Ruth de Lechuga, Museo Franz Mayer. 1976.

“Mi mamá los hacía esos ciclones [cuenta Antonia Martínez], con ella me enseñé yo que ciclón tiene brazos como araña y aquí ojos y oreja también le echaba y dientes y una mujer que está comiendo, que está llevando y yo creo tiene todo, el ojo y... todo como uno, los agarra las personas y lleva en la boca. Así los hacía mi mamá, yo sí sé pero casi no los hago esos ciclones y nadie lo veo yo que sepa hacerlos”.

La figura 6, catalogada como “Pulpo con diablo”, es uno de los ciclones elaborados por la familia Martínez y por la fecha de elaboración posiblemente sea uno de los primero creados por Guadalupe Álvarez.

Los ciclones de fechas más recientes suelen acompañarse de diablos, sapos, serpientes, lagartijas y todas la corte de animales del diablo, no sólo porque el efecto de ciclón sobre la población demuestra su origen maligno sino porque recuerda a un fenómeno que en la región se denomina *Akuít janíkua*¹⁵⁷, “culebra de agua” (Carrasco:1976:125), grandes remolinos de tierra y aire

¹⁵⁶ Fernando Ortiz, en su trabajo sobre mitología y símbolos del huracán (2005) recoge unas piezas arqueológicas cubanas que interpreta como símbolos “cefalosigmoideos” que representan al dios del huracán, imágenes constituidas por una cabeza y dos brazos, uno casi siempre alzado y el otro doblado hacia abajo sobre el pecho, formas que llamaron mi atención por su similitud con estas de Ocumicho.

¹⁵⁷ Traducido por Velásquez (1988) como “huracán”.

que atraviesan los campos y a los que se les atribuye un poder destructivo relacionado con el diablo, son los “aguaceros de serpiente”¹⁵⁸: “cuando cae aguacero de serpiente, que llueve feo, pero bien feo que llueve y se mueve la aire como que cae serpiente con la cola, así dicen que llueve la serpiente”¹⁵⁹.



Fig.7: “La boca del volcán”.
Francisca González. 1997

Otra de las catástrofes naturales que se representan con formas zoomorfas y monstruosas son los volcanes, tal es el caso de “La boca del volcán” (Fig.7), de Francisca González, escena que se desarrolla en el marco del volcán Parícutín¹⁶⁰.

La obra está dividida en dos grandes grupos: a la izquierda encontramos la torre del templo -en Angahuan se cuenta que fue salvada de la lava por la intervención divina- y a la derecha observamos la boca del volcán que adquiere la forma de un ente, que a modo de leviatán, expulsa los seres propios de la parte de abajo como lagartos y dragones mientras los animales y diablos juegan a su antojo.

Esta pieza recuerda las narraciones recogidas por Carrasco¹⁶¹ que asocian el volcán Parícutín con el diablo, un suceso que se explica como castigo por actos reprobables de los humanos; es el caso de la historia que cuenta como el volcán hizo erupción a causa del parricidio de un joven (Carrasco, 1976: 126) o por el abuso que

¹⁵⁸ Nombre similar al que le dan los otomíes a los ciclones “lluvia de la víbora” (Galinier, 1990:584).

¹⁵⁹ Comunicación de Don Epifanio Zamora Salvador.

¹⁶⁰ El volcán inició su actividad en 1943. Actualmente es uno de los lugares de Michoacán de mayor interés turístico.

¹⁶¹ Pedro Carrasco realizó su trabajo de campo en los años cuarenta cercanos a la erupción del Parícutín.

suponía para los pobres las celebraciones de las fiestas (Ibíd.: 136), aunque las mayoría de las narraciones se centran en las tensiones dadas entre los “tradicionalistas” y los agraristas.

En una ocasión las acciones anticlericales derivaron en el robo del Santísimo del templo de San Juan, mismo que escondieron en el Paricutín provocando el enojo de Dios, quien dijo:

“¿Cómo voy a hacer con esta gente que es la más maldita del mundo? Son muy malos esos pueblos para con Dios. Ya no hallo que hacer con ellos” El diablo también salió ahí y dijo: ‘¿Qué quieres?’ ‘Pues yo no hallo qué hacer con éstos, son muy malditos.’ ‘Pues sí hay modo.’ ‘Y ¿cómo?’ ‘Pues sí, sí hay modo para que sufran un castigo pero no ha de ser sólo de ellos, ha de ser de más.’ Entonces dijo el Dios: ‘ándale, pues. Pero déjame pensar para dentro de un mes.’ El diablo exigía mucho y, después que la línea estaba marcada hasta donde iba a sufrir la gente, Dios dio licencia al diablo y muy pronto lo hizo el diablo cabrón”. (Relato de Juan Francisco, de Cocucho en Carrasco, Op.cit.136-137).

Estos relatos explican que el volcán “fue hecho por el diablo, como algo malo que sólo él puede hacer [...] El volcán, cuando se le personifica, es el mismo diablo” (Ibíd.: 125) y así lo modeló Francisca González cincuenta años después de que Carrasco recogiera en campo estas narraciones, como un ser diabólico y monstruoso.

Con todo, las obras llamadas “mundos” remiten tanto a imágenes visuales como orales. Las lecturas de la biblia hablan de la gloria, la tierra y el infierno; en las ferias y fiestas de la región se venden láminas enmarcadas que muestran estas tres partes del mundo con los condenados extendiendo sus manos entre las llamas y las cartas de la lotería presentan el globo terráqueo sobre la espalda de un atlas. Los “mundos” de barro son índices de estas imágenes recibidas y de otras escuchadas que comparan el mundo con un *traspanal* dividido en capas; por otro lado, los fenómenos naturales, como ciclones y volcanes, recuerdan a las ideas y las cosas que se cuentan en la región de esos entes malignos y vivos como nosotros.

1.2.- Los astros: soles, lunas y estrellas

Los soles y lunas forman parte de los temas sugeridos por el FONART en los años setenta, de hecho, entre los diplomas que conservan algunas artistas se puede leer: “primer lugar en la modalidad de soles y lunas”, muestra de los concursos temáticos creados con el objetivo de potenciar ciertas formas extendidas por todo México.



Fig.8: Luna (izq.) y Sol (dcha.) con diablos en base. Años setenta. Fototeca Casa de Artesanías de Michoacán.

La característica principal de los soles y lunas mexicanos es su carácter antropomorfo y la atribución de género a cada astro. Soles masculinos y lunas femeninas las encontramos en el arte huichol, guerrerense y prácticamente por toda la geografía artesanal de México.

Partiendo de piezas de distintas épocas y autores pretendo distinguir las particularidades de lo que ya es un modelo extendido en la comunidad de Ocumicho al tiempo que establecer las relaciones entre las formas modeladas y las cosas que se cuentan sobre los astros que habitan el cielo, prototipos orales a los que remiten las obras¹⁶².

¹⁶² Para la autora Blanca Cárdenas la presencia de los astros en la artesanía purépecha, en particular el sol, la luna y Venus, son representaciones de los dioses prehispánicos y una forma de resistencia cultural “El único medio no prohibido que tienen actualmente los p’urhépecha para acercarse a sus deidades antiguas” (2003:18). Me cuesta compartir esta visión ya que en mi experiencia en campo observo que la época



Fig.9: Luna, Albertina Martínez Álvarez. 1995.



Fig. 10: Sol, Zenaida Rafael Julián. 1997.

A nivel formal las piezas comparten muchos rasgos. Las dos primeras (Fig. 8), de los años setenta, presentan un esquema compositivo que se mantiene hasta la fecha (Fig.9) y sobre el que se generan variaciones más complejas como el “Sol” de Zenaida Rafael Julián (Fig. 10).

Todas incorporan una composición piramidal en la que los astros se elevan con un soporte tubular disimulado por la decoración y los personajes añadidos; todas son representaciones antropomórficas del sol y la luna identificados con un personaje masculino y femenino respectivamente; la luna aparece con los rayos curvos sobre el contorno de su estado menguante y el sol se compone de rayos más apuntados o triangulares que se aíslan del rostro con un cordón de botones, flores, caras o cualquier otro elemento. La obra de Zenaida Rafael (Fig.10), en particular, parece establecer una jerarquía de potencias encabezada por un sol rodeado de estrellas al que siguen en tamaño Dios y el diablo, a cuyos pies se sitúan un ángel y un pequeño diablillo más mundanos. En las otras piezas los diablos parecen situarse en un espacio terrenal debajo del celeste.

prehispánica -“el más antes” de los no bautizados- es un tiempo con el que se establece una distancia moral, sin embargo, entre muchos intelectuales y activistas indígenas se ha construido un discurso legitimador de la cultura contemporánea a partir de su conexión con el tiempo prehispánico, un contexto en el sí adquiere lógica la afirmación de Cárdenas.

Los prototipos visuales de soles y lunas con rostros humanos los encontramos en fachadas de iglesias de la región, en las cartas de la lotería mexicana y en las piezas de otros creadores, pero también en las cosas que se escuchan en el pueblo cuando se habla de un cielo que está poblado por astros vivos.

En Ocumicho se cuenta como *Tata Juriata* (el señor sol), camina todo el día persiguiendo a *Nana Cutzi* (la señora luna) y nunca la alcanza¹⁶³, excepto en algunos momentos puntuales en que se encuentran y “se pelean el sol con la luna y le ofende el sol y se hace eclipse”, por eso, de enojo la luna “mata los chiquillos cuando una mujer encargó un bebé, como Rosa [Rosa Felipe], así le pasó, nació muerto que porque le agarró la luna” y otras veces “le mocha alguna parte, le muerde la luna pues, así dicen que le mordió la luna como esa muchacha, es muchacha que trae boca mordida”, trae el labio *naná kukú akúrhukuti*, rebajado, o leporino, tal como lo indica la traducción literal de la palabra: rebajado por la luna y para evitar estos males hay que tomar medidas concretas:

“Las mujeres embarazadas se ponen una camisa colorada, a los animales que andan así cargadas en la cola les amarran un trapo colorado que para que corte aquel mal que está viniendo del eclipse, antes de llegar ya le ponen eso y las mujeres que están embarazadas a la mera hora del eclipse se arriman un cuchillo y allí lo tienen”¹⁶⁴, tal como versa el decir popular “Si hay eclipse lunar o solar poner listones rojos a los árboles frutales [...] y la mujer/señora embarazada debe ponerse un cuchillo en la espalda”. (Márquez, 1994: 290)¹⁶⁵.

Tanto Van Zantwijk (1976), que enfatiza el carácter prehispánico de la cosmovisión purépecha, como Carrasco (1976) que pondera la influencia europea sobre la prehispánica, consideran que esta oposición entre el sol y la luna es un rasgo de origen prehispánico y un arquetipo del pensamiento dualista mesoamericano: el principio masculino y su complemento femenino que encontraron en la ideología cristiana su parangón en la figura de Cristo y de la Virgen (Galinier, 1990:542).

¹⁶³ Relatos similares se recogen en distintas comunidades purépechas (Cárdenas, 2003; Torres, s.f.)

¹⁶⁴ Comunicación de Antonia Martínez.

¹⁶⁵ Esta creencia está extendida incluso en zonas urbanas del país en las que las mujeres embarazadas llevan colgados metales como llaves o imperdibles para evitar el daño de los eclipses. Aguirre Beltrán en su trabajo sobre magia y medicina rastrea estas prácticas hasta la Colonia: “La pugna cósmica sostenida por los dioses y dramáticamente manifestada en la sucesión de los eclipses tiene repercusión en el plano profano del mundo. En tales momentos los dioses llegan hasta los productos en gestación de las mujeres, las bestias y los frutales cargados, y comen parte del alma. Los recién nacidos, comidos por el eclipse, se convierten así en prueba evidente del ataque de las divinidades”. (Aguirre, 1973:223).

Para el caso de Ocumicho, los pares complementarios asociados al sol y la luna serían los siguientes:

Sol	Masculino	Cristo	Caliente	Seco	Chile	Arriba	Día	Bueno	Dios
Luna	Femenino	Virgen	Frío	Húmedo	Pescado	Abajo	Noche	Malo	diablo

En Ocumicho los astros “están como vivos” y algunos, como el sol y la luna mantienen una relación familiar: “son marido y la luna su esposa del sol”.

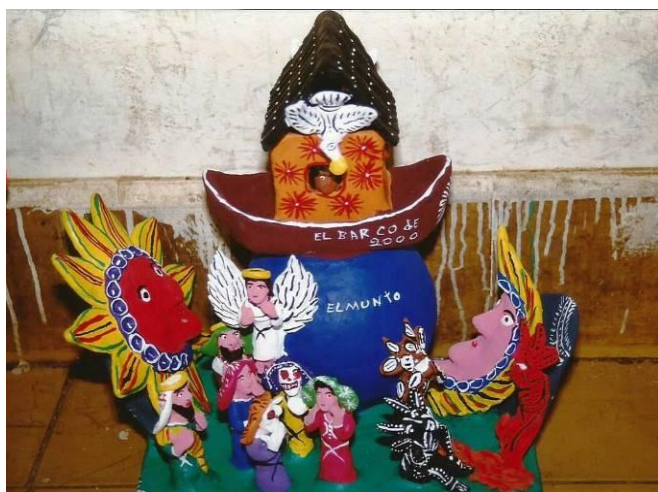
La luna que siempre se representa como un rostro femenino, es *kujtsí* (*Cutzi*), palabra que según indica el diccionario de Velásquez (1988) significa afeminado, hembra, luna, mes y así se le nombra en Ocumicho a la menstruación “trae la luna”. También se le llama *nana kujtsí* (señora luna) o *nana uarhí* (la señora esposa), el mismo nombre que se le da a la virgen y *na jurhíata*, la esposa del sol, llamado *tata jurhíata*, una denominación que se utiliza también para referirse a Dios o Cristo.

El género del sol y la luna se asocia a su carácter cálido/seco y frío/húmedo que corresponde a cualidades de los órganos sexuales: el pene es como un chilito, caliente, mientras que la vagina es como una *curucha*, un pescado, húmedo y frío. Así lo explicaba M^a de Jesús Nolasco refiriéndose a la homosexualidad femenina:

“En San José [San José de Gracia] hay una señora que es así, como joto pues, o quién sabe cómo. Ya no se casaba, ya estaba grande. Y que un señor se la robo y sí se casó con él, y que le dijo, ‘mira señor yo no pudo dormir contigo porque traigo chilito’ y que así trae mes con mes, como si ahora trae chilito y de en un mes *curucha* y del otro chilito y así se voltea mes con mes”.

El otro par de opuestos complementarios es el de arriba y abajo que se evidencia, por ejemplo, en la manera de llamar al “alma de la cabeza” que se le cae a los niños, “*juriata*” dice Paulina Nicolás, (quien es curandera además de artesana) y es que así les pasa a los niños cuando se le cae el alma, dicen: “ya se le cayó el *juriata*” y la manera de restituir este alma es poniendo al niño boca abajo, agarrándolo de los pies con la cabeza hacía el suelo para que vuelva a su lugar, hacer “*jurhiata pani*”, literalmente llevar el sol (Cerano, 2013: 91).

El último par de opuesto que quisiera tratar es el de las nociones del bien y del mal, en las que lo femenino y acuático, la noche y la parte de abajo asocian a la luna con la figura cristiana del diablo.



“Otro diluvio”, Hermelinda Felipe. 2000.

Esta oposición se intuye en la obra de Hermelinda Felipe, titulada “Otro diluvio” y realizada para el concurso temático *Ocumicho en el año 2000*, una pieza organizada con base en una esquema de oposiciones en el que el Sol se liga a Noé y los ángeles, al tiempo que la luna lo hace a tres

diablos que entre la indiferencia y la sorna observan la muerte del nuevo diluvio universal.

Otros astros que pueblan el mundo celeste son las estrellas. Las de barro suelen aparecer asociadas al sol y la luna y las de la noche de Ocumicho se manifiestan a través de su brillo, de los cometas y de su “cagada”.

Los cometas son un signo de mal agüero, “la cometa tiene su tiempo y está anunciando alguna cosa que va a pasar” así ocurrió durante la Revolución, cuando apareció un cometa que duró mucho tiempo en el cielo.

Las estrellas fugaces son el excremento de las estrellas que cae a la tierra en forma de pedernal: “es *tshinápu* [pedernal], aparece por ahí en cualquier parte del cerro una cosita así como una piedra laja negra y muchos que no traigan navaja quebran eso y es muy cortante [...], es cagada de las estrellas”. Una piedra que según afirma Paulina Nicolás es medicinal y así parece indicarlo su nombre *tshinápu* que comparte su raíz con el verbo curar *tshináni*.

Otras estrellas fugaces anuncian dinero, “viene así atravesado y donde está el dinero cae a un lado y que en una hora se prende como una vela y que de ahí se va caminando y si pasas cerquitas tiene la cara de un armadillo así trompuda, ese es el de dinero”¹⁶⁶.

Sol y luna, esposo y esposa, hombre y mujer, Dios y diablo se modelan como opuestos/complementarios que remiten al pensamiento dual mesoamericano, formas que se han transformado en una convención propia de toda la artesanía mexicana y que en el caso que nos ocupa se presentan como índices de imágenes tanto visuales como orales.

¹⁶⁶ Comunicación de Juan Pózar.

1.3.- Sirenas y seres acuáticos



Fig.11: “Sirena with Hairlip, riding a fish and playing guitar. Rachel Davis fine arts, circa. 70s¹⁶⁷”

La sirena (Fig.11) apareció en el panorama de Ocumicho a finales de los setenta, así lo refiere Reynoso cuando explica que la crisis de ventas de esos años provocó la intervención del FONART a través del programa de asesorías técnicas y fue entonces cuando “las mismas artesanas buscaban nuevos temas y preguntaban que figuras podrían hacer para mejorar su mercado. Es cuando aparecieron [entre otros] el tema del mar para exposiciones en la ciudad de México” (Reynoso, 1983:41).

M^a de Jesús Nolasco reclamaba para sí la autoría de la primera sirena: “yo la hice primera, pidieron de México que sirenas y no sabía bien como hacerla una sirena y ya me fijé en la lotería, ahí sale calaca, diablo, sirenas, de diferentes monos dibujados y ese sirena ya la hice y luego las vendía y todavía gustan esas sirenas, sí las piden”.

La sirena que refiere M^a de Jesús es la de una cola que se sigue modelando hasta la fecha y a partir de la que surgieron múltiples variaciones, como la de Antonia Martínez (Fig.12), una sirena de dos colas “que está dando chichi a su bebé, lo trae abrazado con el rebozo y diablo está mirando y trae collar de serpiente porque esa es de agua igual que sirena, y es de diablo”¹⁶⁸ o la obra de Rutilio Pascual Zacarías, una “Embarcación de difuntos muertos” (Fig.13) sostenida por cuatro sirenas.

El éxito de estas figuras en el mercado las ha convertido en uno de los personajes -junto con el diablo, los soles y lunas- que pueden representar cualquier escena a manera de comodines, tal como lo hacen en la última cena de sirenas que cierra este apartado (Fig.15).

¹⁶⁷ <http://www.liveauctioneers.com/item/7781956> (consultada: 10/11/2013).

¹⁶⁸ Antonia Martínez Álvarez.

En Ocumicho existen normas que se castigan con la transformación de los hombres en sirenas y se relatan sucesos y cuentos protagonizados por estos seres relacionados con lo acuático, la muerte, el diablo y la música, asociaciones que se remontan a sus orígenes griegos, su evolución como ser demoniaco en el Medioevo europeo y su sincretismo con las características de seres acuáticos prehispánicos.



“La sirena es una figura de naturaleza fantástica cuyo mito nace en la Antigüedad. La etimología del término se ha puesto en relación con el vocablo púnico *sir* –canto– y el semítico *seiren* –hembra que fascina con sus cantos–. Su principal atractivo era su seductor canto de amor que ejercía sobre quien lo escuchaba una atracción fatal. Nació como símbolo de los peligros que entraña el abismo marítimo, pero en la Edad Media se asoció a la lujuria, la tentación y los peligros que encarna la sexualidad”. (Rodríguez, 2009:51).

Fig.12: Sirena de dos colas. Antonia Martínez Álvarez. 1997.

Estas sirenas europeas viajaron a la Nueva España mezclando sus formas y funciones con las de las divinidades prehispánicas del agua para convertirse en las sirenas mexicanas que encontramos hasta hoy en día en mitos, creencias y expresiones artísticas de pueblos indígenas y mestizos. (Thiemer-Sachse, 2005:3).

En Ocumicho se sabe que la sirena es una mujer “que se bañó cuando el Cristo estaba muerto, y aquí así dicen que no está bueno para bañarse que porque se cambia en pescado”¹⁶⁹, tal como le pasó a la sirena del lago de Zirahuén que hasta la fecha se deja ver y de vez en cuando ahoga a los pescadores que se adentran en sus aguas:

“[...] ya, le digo, que aquí la sirena, pues, bueno, eh, es una, ¿verdad? [...] ¿no ve que en Semana Santa no dejan a uno que haga travesuras, que se vaya bañar? Que le decían: Hija, mira que el jueves santo, el viernes santo no es día de que se ande uno ahogando, que se ande metiendo al agua, porque si se meten al agua, los castiga, los vuelve animal o los vuelve otra cosa y si se meten al agua se van a volver pescados, o un animal, pues, con cola de pescado. [...] No, pus que la muchacha, ya ve uno, pues, que si le dicen “no hagas aquello”, y uno lo hace

¹⁶⁹ Comunicación de Paulina Nicolás Vargas.

porque no sabe. Y esta dicen que, no pues entendió, que dijo: Ah, yo sí me voy al agua. Me voy a bañar. Y que se metió a bañar. Y que, este, se volvió, pues, pescado. O sea, la cola nada más, los pies se unieron así como la cola, pues, y de aquí pa arriba ella es mujer. Es una mujer. Y entonces ella no creyó, y entonces eso le pasó por desentendida. Y dicen que es pues la muchacha que anda, pues, en el agua, y sí, pues”. (Entrevista a María Teresa Melchor Moya de la comunidad de Zirahuén, realizada por Berenice Granados, 2013)

Esta idea está muy extendida por distintas latitudes de México, donde la transformación en sirena es el castigo recibido al quebrantar la prohibición del baño durante el viernes y sábado santo. Entre los mazatecos, por ejemplo, se relata la historia de “una señorita que no debía bañarse en Viernes santo, y por hacerlo se convirtió la mitas en persona y la mitas en pescado. De repente, cuando uno va en una cahupa (sic.) [chalupa] y se cae al agua, ella viene y lo lleva a uno a la orilla del río”. (Incháustegui, 1977:116, citado en Thiemer-Sachse, 2005:9).



Fig.13: “Sirena con orquesta de seis sirenas”. 2013.

Otra de las características de las sirenas es su asociación con la música, cantos y tocaditas seductoras como las de aquellas que “viven por el mar, por Tecomán, y tocan bonito la guitarra que todos se admiran con esas sirenas”¹⁷⁰, habilidad a la que aluden los instrumentos de cuerda que portan estos personajes y que nos remiten al pasaje de la Odisea de Ovidio cuando Ulises se ata a un mástil y tapa con cera los oídos de los marinos para no sucumbir al poder de su canto (Rodríguez, 2009).

En el plano iconográfico el vínculo de la sirena con un instrumento musical se registra en el arte griego, en el que las sirenas-pájaro tocan instrumentos, y en el Medioevo, donde es común la presencia de las sirenas con un instrumento entre las

¹⁷⁰ Antonia Martínez Álvarez.

manos (Rodríguez, 2007) tal como lo portan en Ocumicho desde tiempos tempranos (Fig. 11 y Fig.13).

Las sirenas nacen vinculadas a los peligros del mar, como seres seductores y peligrosos, y en la Edad Media su carácter se liga a lo demoníaco asociándolas con “la lujuria, la tentación y los peligros que encarna la sexualidad, porque eran seres volátiles como el amor, además de encarnar la falsedad, el engaño y la inconstancia”. (Rodríguez, 2009:51), la muerte, la vanidad y el pecado (Rodríguez, 2007).

El carácter maligno de la sirena y lo femenino se evidencia también en los cuentos purépechas. En la región se escuchan relatos didácticos que ejemplifican los riesgos que corre la mujer vanidosa y ambiciosa, como en el cuento “*Tembunha ka noambakiti*- la novia y el diablo” de Felipe Ceras (Valencia, 2000:86-91) en el que se narra que “había una muchacha muy bonita y bella, cualidades que la hacían presumida y orgullosa, ella se interesaba solamente en la riqueza”, rechazaba a los hombres pobres en espera de que llegara uno rico hasta que llegó uno, bien vestido a caballo y se la llevó con él, era el diablo.

También es común encontrar referencias a personificaciones del diablo como “una muchacha bonita” que tienta a los hombres para que “tomen”, es “la borrachera”; y aparece en medios acuáticos acicalándose, un ser que embauca a los viajeros para que la trasladen a otro lugar, viaje que culmina con la constatación de que lo que llevan a sus espaldas en una gran “viborota”¹⁷¹, el diablo mismo.

Es decir, una de las caras del diablo es la mujer bella y vanidosa que engaña y tienta en ríos y lagos.

A lo anterior se suman las historias de personas con habilidades musicales extraordinarias otorgadas por el diablo, son los músicos “empautados” de la Costa Nahua (Martínez, 2011:170) y de la Tierra Caliente de Michoacán¹⁷².

“No se platica mucho de ellos, pero sí existen y existieron más en el pasado. Bueno, en realidad sí se habla de este tipo de músico, pero bajita la voz, ‘porque eso es un secreto’ [...] son personas que por sus dotes musicales extraordinarias pasaron barreras del tiempo y la realidad [...] por haber sido beneficiadas mediante un pacto con “el Amigo” de habilidades o poderes mágicos” (Hernández, 2008: 226).

¹⁷¹ Como en un cuento relatado por Juan Pózar que encuentran correlatos en otras comunidades purépechas y de la Tierra Caliente de Michoacán.

¹⁷² Este tipo de historias no se limitan a Michoacán, encontrando relatos similares en los estados de Colima, Nayarit y Jalisco (Hernández, 2008: 230), como parte de los atributos propios de personajes históricos, tal es caso de Emiliano Zapata (Granados, 2012).

El virtuosismo de estos músicos evidenciaba “el pacto”, mismo que se hacía una vez que el músico se encontraba con el diablo en sus distintas formas, entre otras como una muchacha bonita (Ídem: 228).

Entre los purépecha no he localizado relatos sobre los “empautados” pero en Ocumicho se sabe que hay músicos brillantes que emplean trucos para tocar mejor, como meter la cola de una serpiente de cascabel dentro de una guitarra¹⁷³ y se cuentan historias como la de un señor tan enamorado de su esposa que al morir “le arrancó el cuero para no olvidarla” y con ese cuero hizo una guitarra cuyo sonido dejaba a todos hechizados, incluso al cura que lo confesó y le advirtió que “estaba con el diablo y no con Dios” y que esa guitarra se había convertido en un instrumento del mal¹⁷⁴.



Lo dicho hasta aquí me lleva a identificar relaciones entre los medios acuáticos y el diablo, que en forma de mujer vanidosa engaña a los hombres, a los que también puede otorgarles virtudes como las musicales o intervenir en sus instrumentos para que suenen bonito, seres cuyas características, aunque no físicas, se asemejan a las sirenas medievales y que comparten con las sirenas de Ocumicho su asociación con la música, el agua, lo femenino y lo demoniaco, relación que toma forma en esta pieza de 1968, de la colección Ruth de Lechuga, en la que se observa un demonio cuyas piernas se entrelazan y dan forma a una cola de pez.

El otro tipo de relatos que evocan las piezas son aquellos en los que el agua es un ser vivo que “jala gente” y provoca la muerte.

En Ocumicho se advierte que en los ojos de agua existe el riesgo de perder el sentido¹⁷⁵ y si no se es cuidadoso el agua puede jalarte, así ocurre en el lago de

¹⁷³ En otras localidades el cascabel se incorporaba a la hechura del instrumento para evitar que fuera víctima de las “travesuras” o el mal de ojo de otras personas (Hernández, Op.cit.).

¹⁷⁴ Cuento relatado por Paulina Nicolás Vargas.

¹⁷⁵ Sustancia del cuerpo de la que gusta el diablo.

Camécuaro, en Tangancícuaro, donde se forman remolinos que hacen aflorar listones de colores y perlas que tientan a la gente para “jalarla”¹⁷⁶.

Los relatos purépechas prestan especial atención al agua, a su nacimiento y a su necesidad de llevarse gente. Uno de los corpus de cuentos más extendidos son los de María Kachacha (Zalpa, 2002, s.f.; Valencia, 2000; Mondragón, 1995) una joven huérfana y pobre que descubrió un naciente de agua, y tras ser espiada por sus vecinos, fue engalanada y arrojada al ojo de agua, sacrificio que aseguró el abasto del pueblo para siempre. Este mito¹⁷⁷ se repite con variaciones en las comunidades de Urapicho y Cheranástico con nombres distintos: “El origen del agua”, “El Cóndiro” o “Los dos huerfanitos” (Zalpa, s.f.), relatos ubicados en un “más antes” en el que se repite el hecho de que jóvenes muy pobres encuentran el agua y son sacrificados por el pueblo para asegurar que no deje de manar, y es que tal como se cuenta en Ahuiran “existe la creencia de que si se arroja un alma a lugar de donde nace el agua nunca faltará” (Zalpa, 2002:104).

Esta necesidad de tener almas humanas se evidencia en las historias que hablan de los lagos que “jalan gente” utilizando artimañas diversas como las ya mentadas de tentar a los cristianos con objetos codiciados.

Caso especial es el del lago de Zirahuén, en el que una sirena promete grandes pescas que acaban en tragedia o atrae a las gentes con una jicaritas¹⁷⁸ que los adentran en las agua de este lago femenino:

“[...] dice que esas jicaritas son de esas como las que venden en Pátzcuaro pintadas, sí las conoce, ¿no? Son unas batellitas. Esas sí yo no las he visto, pa qué le echo mentiras. Pero cuentan que si usted ve esa batellita que anda moviéndose ahí junto a la laguna, que esa batellita se va metiendo y metiendo que pa que la quieran agarrar, pues, y que ya se los lleva hasta donde ya [...]” (Entrevista a María Teresa Melchor Moya realizada por Berenice Granados, 2013).

Esta referencia a la jícara, cuenco hecho del corte de una calabaza de agua, me lleva pensar en los mitos recogidos por Levi Strauss en *De la miel a las cenizas*:

¹⁷⁶ Aguirre Beltrán, en su libro titulado *Medicina y magia* recoge un auto de la santa inquisición que refiere como “una india pastora de Saltillo, aconsejó a Bernarda Llerena que tenía una niña enferma ‘que fuera al ojo de agua de dicho Potosí y que le gritara al chan del agua y le pusiera en la orilla unas lanitas de todos los colores y unos itacatitos o tamalitos porque la enfermedad de la niña era que estaba enojado el chan del agua y que con eso se desenojaría y sanaría” (1997: 295), llama la atención no sólo el poder del agua y su injerencia en la vida de las personas sino las cosas de las que gustan las aguas: “lanitas de todos los colores” como los listones que las mismas aguas utilizan para tentar a los seres humanos.

¹⁷⁷ Los distintos autores lo recogen como mito, cuento o leyenda.

¹⁷⁸ Medias calabazas que se utilizan para consumir bebidas.

“Por lo que decían los primeros misioneros, los peruanos creían que el demonio, para seducir y capturar a los hombres, utilizaba calabazas que hacía danzar sobre el agua y zambullirse, alternativamente. El desdichado que quería coger una – bien codicioso había de ser-, era llevado lejos de la orilla y acababa por ahogarse [...]. En el libro XI de su Historia general, [...] Sahagún describe con el nombre de /xicalcóatl/, una serpiente de agua provista de un apéndice dorsal en forma de calabaza ricamente adornada, que le sirve para atraer a los hombres. El animal deja que sólo emerja la calabaza decorada, “que anda nadando”. Pero ¡pobre del imprudente que empujado por una ávida concupiscencia, crea que el destino lo invita a apropiarse de la bella calabaza que le ponía delante! Apenas se meta en el agua, escapará el objeto de su deseo, y siguiéndolo a los abismos, perecerá, y el agua se arremolinará encima”. (Lévi-Strauss, 197: 372).

En una morfología más adaptada a su fin, el “*auizotl*” mexicana, animal acuático, tiene una cola en forma de mano con la que agarra y arrastra a las profundidades a los hombres, un ser que Thiemer (Op.cit.) asocia con la sirena como ejemplo de una “mexicanización” de las sirenas occidentales asociadas también a los peligros de las aguas.

En las comunidades purépechas abundan los relatos de cuentos y hechos en los que las personas, fundamentalmente hombres, son arrastrados a las profundidades por entes femeninos. Ese es el caso de caso de la sirena de Zirahuén, a la que se identifica con el mismo lago, es decir, la sirena es el lago; en otras narraciones los hombres son atraídos por una muchacha que les pide ayuda para cruzar las aguas y al subirla a la canoa ésta se adentra en el lago hasta desaparecer en un remolino, así lo contaba Elías Pérez, en la comunidad lacustre de Tarerio, “[...] la muchacha fue que se lo llevó, porque la muchacha que lo había hablado era encantada; por eso no más hizo remolino”. (Cárdenas, 2003:298).

La obra de Antonia Martínez (Fig.11) remite a estas asociaciones de la sirena con las serpientes acuáticas, presentes en el collar que adorna su cuello, y su cualidad diabólica con los diablos encaramados en las colas. “Las calacas” que decoran los márgenes de la pieza sugieren otra relación, la de la sirena con la muerte, una liga que se muestra con mayor evidencia en la pieza de Rutilio Zacarías titulada “Embarcación de difuntos muertos” (Fig.14) que nos presenta una boda de calaveras sobre la barca que sujetan las colas de las sirenas.

Esta última pieza me recuerda a lo que se cuenta en Ocumicho sobre el río de los muertos. En el pueblo se sabe que es conveniente criar un perro para que le ayude a uno a cruzar el río cuando se muere, tal como explicaba Don Epifanio Zamora “está bueno para que ayude a uno a cruzar el agua cuando se muere uno, y sí sirven, hay que

cuidarlo y sólo así para que lo conozca a uno y ya cuando se muera uno pues lo conoce y sí le ayuda”.



Paulina Nicolás relataba de forma más detallada como es ese camino:

“Que así le escuchaba yo a mi mamá, le avisaba a las gentes, que el perro le ayudaba a pasar porque cuando uno muera, que allí llega en un río grande y que allí no está uno pudiendo pasar ya para quien sabe, yo creo al cielo, y que el perro le ayuda que dice: ‘sígueme yo le voy a pasar al otro lado’. Por eso los perros sabe navegar así [con el cuello levantado], no se ahoga, la cabeza no se entra, y ahí no más lo pasa ese río y los gatos también, que un señor mató un gato, no era perro un gato así de cualquiera y una señora de más antes que así dijo no está bueno para matar ese los gatos que él ayuda para cuando uno se muera que ya va en un camino y ese el gato defiende uno, que para no se arrime así de los animales, y ya con ese gato siguiendo uno se puede entrar. Sí hay animales para asustar a uno pues quien sabe de cuáles. Porque los perros ven muchas cosas”.

Fig.14: “Embarcación de difuntos muertos”, Rutilio Zacarías¹⁷⁹

Con lo dicho hasta aquí, las sirenas aparecen en las narraciones como entes que surgen a partir de la transgresión de una norma, que se vinculan al diablo no sólo por el pecado sino por una serie de características que les son propias a las mujeres-diablo, como la vanidad, su afán de tentar y engañar a los hombres con su belleza y sus habilidades musicales; además, las sirenas habitan en los lagos, en “el agua de abajo” (Zalpa, 2002), lugar que también le es propio al diablo; en ocasiones las sirenas son la manifestación de esas aguas, como en el caso de Zirahuén, lagos y ojos de agua que necesitan “jalar” gente y lo hacen tentando y engañando a aquellos cuya avaricia o lujuria le lleva a agarrar los objetos que el agua ofrece o a acompañar a bellas damas que acaban ahogándolos en las profundidades de grandes remolinos.

¹⁷⁹ Muchas de las fotografías fueron tomadas en concursos artesanales donde el volumen de obras y el cuidado de las mismas impide su manipulación, de ahí que en algunas, como en ésta, se registre el lado que está expuesto al público. En la “Embarcación de difuntos” vemos la parte trasera de la pieza que se repite de manera idéntica al frente, a excepción de los difuntos, que en esta fotografía vemos de espaldas.

1.4.-Los cerros y sus habitantes



Fig.16: Colección Louisa Reynoso, circa. 70s.

Desde fechas muy tempranas encontramos obras que presentan a diablos trepados a cerros o saliendo de sus cuevas. Este tipo de composiciones no se llaman cerros, sino diablos a secas y remiten a un concepto que abordaremos en este apartado, el del sistema cerro-cueva-diablo.

Las características compartidas por este tipo de piezas son su composición piramidal en torno a una estructura con aberturas, como la figura 16, en la que un diablo, con ciertas dotes contorsionistas, atraviesa y ocupa lo que identifico como un cerro por la vegetación que adorna el contorno y lo que reconozco como una cueva por la que asoma el trasero del diablo.

La siguiente pieza (Fig.17) muestra con mayor evidencia la forma piramidal del cerro, reforzada con la presencia de una cueva por la que asoma el diablo y la vegetación que lo rodea, apenas esbozada con aplicaciones de pastillaje y el color verde que se ilumina a pincel.

La tercera obra que incluiré en este apartado es la titulada “diablos” de Oliva Elías Julián (Fig.18) en la que se incorporan varios de los personajes que habitan ese espacio peligroso del que nos hablan numerosas historias de Ocumicho.

El diablo, el cerro, las cuevas, los ermitaños y animales como las serpientes, los perros y las lagartijas se entrelazan en la obra de Oliva Elías como lo hacen en las múltiples historias que hablan de pactos de los humanos con el diablo en ese espacio que le es propio.



Fig. 17: diablo, 2006.



Fig. 18: diablos, Oliva Elías Julián, 2012.

“El diablo reside en el infierno que está debajo de la tierra, donde reina sobre los muertos condenados. También frecuenta los lugares “feos”: bosques, cuevas, barrancas, volcanes, los sitios donde los gigantes precristianos quedaron sepultados, etc. El diablo se aparece en estos lugares y se dice que allí espantan, porque la aparición del demonio causa espanto. Estos lugares se llaman “encantos”, espacios en los que aparece el diablo a una hora determinada, escuchándose música o viéndose un animal de figura extraña”. (Carrasco, 1976: 120).

De todos estos lugares el que aquí nos ocupará será el cerro, en sus dos acepciones de bosque o monte, un lugar peligroso a través del que los humanos pueden adentrarse en un mundo alterno habitado por seres sobrenaturales que protagonizan sucesos extraordinarios.

En las comunidades purépechas el entorno se ordena en dos grandes espacios: el pueblo y el cerro (Muñoz, 2009b). El primero es el lugar habitado, seguro y normado frente al segundo, el cerro, un espacio “feo”, no habitado, carente de normatividad humana y abundante en peligros. Allí todo puede ocurrir y lo acontecido escapa al control de los hombres: perros que atemorizan, difuntos aparecidos, luces y sonidos

extraños, hechos propios de un ámbito no social, ubicado convenientemente fuera del pueblo (Muñoz, 2009a).

El cerro parece condensar dos pensamientos que se cruzan entre sí, por un lado el del bosque vital proveedor de los hombres, cercano al pensamiento mesoamericano, y por el otro el de la tradición católica, un lugar que se convirtió en el receptáculo de los diablos y el mal.

El monte y los cerros tienen una importancia significativa en múltiples sentidos: en la constitución de las comunidades al definir el espacio con marcadores visuales que permiten delimitarlo, en términos del aprovechamiento de los recursos naturales y en las maneras de entender y explicar un mundo en el que la naturaleza es una entidad animada y proveedora que condensa el sentido de la fertilidad (Argueta, 2008; Argueta y Castilleja, 2012), el cerro es además un espacio social que ordena la vida moral sancionando la ruptura de los valores culturales con la muerte y la enfermedad (Muñoz, 2011, Báez, 2002).

Esta construcción moral del espacio¹⁸⁰ fue gestándose en la Nueva España a partir de un concepto en el que la degradación moral se vinculaba a la lejanía de los centros de evangelización, de tal forma que los indios más cercanos al evangelio eran criaturas de Dios y aquellos más alejados lo eran del Demonio (Ayala 2010:108).

La campaña evangelizadora hizo que los pueblos de indios se convirtieran en espacios bendecidos y los caminos, inundados de peligros y manifestaciones del diablo se poblaron de cruces que los ahuyentaron, de modo que los demonios, que antes campaban a sus anchas por esas tierras, se vieron obligados a retirarse a otros parajes, “a vagar por sierras y montes buscando una caverna donde pudieran refugiarse [...] ésta es la razón por la que en un segundo momento, después de la conquista, al diablo [...] lo vamos a ver primordialmente asociado al campo, a las breñas silenciosas y sombrías, en

¹⁸⁰ En occidente encontramos una concepción similar desde la Grecia antigua en la que lo humano se reconocía en los campos cultivados y las ciudades es decir, en “lo griego”, más allá de lo cual empezaba el desierto con sus sinónimos de lejanía, soledad y salvajismo (Ayala, 2010).

La idea del salvaje está también en la raíz de esta concepción, salvajes que habitaban los desiertos, lugares que se convirtieron en el cristianismo en ámbitos de refugio del mal y el pecado personificados en la biblia como sátiros (Bartra, 1992:44-45), imagen que se asemeja a las del salvaje que partir del Siglo XII mina la literatura y el arte europeo, presentando a un hombre no civilizado que vive en los bosques con un temperamento sexual agresivo. De estos dos personajes, el sátiro y el salvaje, parecen derivar los diablos desnudos y cubiertos de pelo de la Europa medieval y la idea de un mundo más allá de lo civilizado que está poblado por seres salvajes y diabólicos (Link, 1995:62).

los sitios oscuros donde nadie vive. Después de haber sido el centro de la vida urbana de los pueblos prehispánicos, había terminado por convertirse en una criatura eminentemente montaraz que sólo usurpaba de manera momentánea los dominios urbanos para acechar a sus víctimas” (Ídem.:113). Aunque más que el Demonio los personajes que atemorizaban a los indios de la Nueva España era pequeños seres guardianes como duendes, el *ahuitzotl*, *chaneques*, mujeres y animales asociados al mundo subterráneo o al agua (Ídem.: 122).

En la cultura purépecha los bosques y cerros están poblados por seres sobrenaturales que viven en un mundo distinto del humano, que se aproxima progresivamente a lo demoniaco a medida que nos adentramos en él, tal como lo ilustran estos fragmentos del cuento de Juan Alonso relatado por Paulina Nicolás en Ocumicho:

“[...] que se fue caminando por ese cerro grande y que encontró un ermitaño, tata ermitaño le decían esos, ermitaño del cerro, y que ella lo preguntó ‘no lo conoces ese hombre [Juan Alonso, el compadre del diablo]’ que ermitaño le dijo ‘no, no lo conozco, váyase, y si encuentras otra, él te avisa’ que se fue siguiendo y que encontró otro que le dijo ‘no, no lo conozco’, ‘bueno’, que se fue otra vez siguiendo, caminando, que se encontró otro ermitaño ¡más feo!, que también le dijo ‘no, no lo conozco pero te voy a decir, zopilote te va avisar’ y ella le dijo ‘bueno’, ‘pero hasta última ya te va a avisar’. Que fue ya caminando otro y que encontró el zopilote, que le dijo ‘no sabes tú donde vive ese señor, Juan Alonso’, le dijo, ‘sí, yo te voy a llevar pero aquí, súbete aquí en mi pescuezo y yo allí te dejo en la puerta de él y allí lo tocas y allí vas a entrar pa que platicues con él’, que, ‘bueno’, le dijo. Que se lo llevó así, que allá lo dejó y que lo tocó ya la puerta, que salió, que le dijo ‘¿qué se le ofreces señor? ¿Por qué andas aquí tú del mundo?’, ‘quiero preguntarte una cosa’, le dijo, ‘¡pásate!, pásate señor cura, ¿por qué andas por aquí? Tu no debes andar por aquí’ [...] ‘vamos ya pa llevarte’, que le dijo ‘sí’ allá lo llevó ya en la puerta de ese Satanás y que salió el Satanás y que le dijo ‘¿Qué andas haciendo tú por aquí, tú no pudieras andar por aquí con nosotros ¿por qué andas por aquí?’, que ella le platicó ya y que le dijo: ‘pues en eso ando yo’, Que le dijo, ‘bueno, ahora te vas a esconder aquí porque todos gentes [diablos que él mandaba] van a llegar y te van a oler, van a decir: ¿qué es lo que huele aquí del mundo’”.

En este relato hay dos mundos, el de los humanos y el del cerro cuya malignidad va creciendo a medida que el protagonista penetra en él: primero encuentra ermitaños que en el camino incrementan su fealdad, para después encontrarse con un zopilote fantástico, ave vinculada a la muerte, que parece introducirlo en lo más profundo del cerro, donde viven las almas condenadas, como Juan Alonso, quien lo lleva hasta la puerta de Satanás, jefe de una corte de diablos que diariamente viajan entre ambos mundos, división que se deja clara en las advertencias que le hacen al señor cura.

Este cerro es al que me remite la obra de Oliva Elías (Fig.18). Allí encontramos varios de los personajes que lo pueblan, tal es el caso de los perros y serpientes -de los que nos ocuparemos más adelante- y los ermitaños, que sólo viven en los cerros.

Los ermitaños se caracterizan por su indumentaria: sotana, capucha-capirote, cordón a la cintura y rosario al cuello, y por otro elemento, un libro que cargan en las manos, mismo que utilizan para las misas que dan a los pájaros y animales del campo, tal como se refiere en los fragmentos de historias de ermitaños y en la obra de Paulina Nicolás Vargas que ella misma describe (Fig.19): “[...] que el ermitaño era cura ermitaño que juntaban todos los animalitos y ponían la misa allí y ellos traían un libro grande, tata ermitaño, cura ermitaño [...]”.



Fig.19: “Cura ermitaño”. Paulina Nicolás Vargas. 1999.

“Ese ermitaño, según sé yo, es un cura, pero asiste en las cuevas, da misa para los pajaritos, todas las aves ahí van a asistir a misa. Según eso aquí había un faltante que lo corrieron, dicen que se llamaba Manuel Cerano que lo habían corrido y se andaba escondiendo dentro del cerro. [...] y en una de esas que estaba despierto empezó oír el vuelo de los pájaros que entraban y así tupido fueron entrando ya más adentro que donde estaba él, se fue arrimando más para allá y el padre ermitaño -porque le decían tata ermitaño- ya estaba pues celebrando la misa y que los interrumpió y que le dijo: ‘¿pues tú, gente del mundo, qué andas haciendo por acá?’ [...]”.

(Relato de Juan Pózar Clemente).

Estas narraciones posiblemente se enraícen en las historias de los eremitas que poblaban los parajes mexicanos y michoacanos durante la colonia (Basalenque, 1963) hombres que en busca de una vida cercana a Dios se alejaban de los pueblos y despertaban la imaginación de sus congéneres. Así lo refieren múltiples hechos, como los de Juan Bautista de Jesús, eremita de Toledo que vivió en la región de Puebla Tlaxcala en el S.XVI, ermitaño cuyo estilo de vida lo transformó en un ser salvaje a los ojos de los hombres, para quienes “no parecía en aquellas cumbres viviente natural sino monstruo”, ermitaño del que se conocían sus batallas contra el demonio y los múltiples

hechos fantásticos que lo rodeaban, entre ellos la forma en que los animales lo seguían y ayudaban (Rubial, 1995: 369).

El ermitaño es un personaje más cercano al mundo animal, salvaje y de la locura¹⁸¹, un estado que provoca la vida en el bosque, lejos de la civilización y su cercanía al diablo¹⁸².

Los otros personajes que pueblan el cerro son la *Miringua*¹⁸³, los caballos que cuidan tesoros escondidos durante la revolución, y sobre todo el diablo en sus distintas formas, fundamentalmente como *Japingua* a cuyas historias me remiten las piezas de cerros con cuevas.

En toda la región se cuentan historias de *Japingua* en las que aparece con forma de víbora, lagartija, gato, niño, mujer, venado, o puede presentarse con forma humana, tal como lo hace en Ocumicho, como un señor con un gran sombrero. En todos los relatos *Japingua* se asocia a los bienes, la riqueza, la brujería o la suerte.

Tras analizar los casos recogidos por distintos autores (Carrasco, 1976; Velásquez, 1947, 1988, 2000, Cárdenas, 2003, 2011; Argueta, 2012; Báez, 2001; Muñoz, 2011; Zalpa, s.f.) observo tres variantes en torno a este ente sobrenatural:

1.- En una de ellas *Japingua* aparece como duende o animal de un espacio que es el cerro, entendido como bosque. Su aparición ante los hombres provoca abundancia y buena suerte, es una idea cercana a la del Dios del Bosque con el que Velásquez (1947) identificó a este personaje. De los casos revisados el único que encuentro con estas características es el registrado por Arturo Argueta y Aída Castilleja en Cherán durante el ritual de la búsqueda de panales que integran la *katáarakwa*¹⁸⁴ que cada barrido lucirá durante la celebración del Corpus. En este contexto ritual, en el que los hombres van al cerro en busca de panales, es buena señal encontrar un panal “pequeño, en formación” que algunos identifican como *Japingua*, “aviso que, sin duda, les trae buena suerte ya que después encontrarán el *arhamu* [el panal más codiciado] y al lucir un panal así de grande en su *katáarakwa* obtendrá el reconocimiento y prestigio de ser buen panalero,

¹⁸¹ Revisar Bartra, 1992 y Rubial, 1995.

¹⁸² En Ocumicho se cuentan varios casos sobre personas que se vuelven locas tras su encuentro con el diablo en distintas formas, efecto que también provoca en otras latitudes (Muñoz, 2011).

¹⁸³ Ser sobrenatural cuya identidad se confunde con la del diablo pero que tiene la cualidad de “perder a la gente”. En los relatos recogidos en Ocumicho aparece como un aire, como mujer bonita o como cristiano de otro pueblo y en otras comunidades toma formas diversas, incluso informes, como un bulto o presencia indefinida que “llama” y extravía a las persona (Beals, 1992: 383-384).

¹⁸⁴ Armazón sobre el que se colocan los panales durante el Corpus, signo a través del que demuestran a la comunidad su habilidad en el manejo del espacio y del bosque (Argueta, 2012).

capaz y conocedor”. (Argueta, 2012:293). En este caso, *Japingua* otorga suerte y abundancia pero no es mal habida, es el bosque quien la ofrece¹⁸⁵.

2.- En otras versiones *Japingua* se presenta como un animal, o esencia de éste, a partir del que se multiplican los de su especie o como una serpiente que caga dinero, un ente que se encuentra en el bosque o en las lagunas y que remite al “Rey de los animales” del que habla Carrasco:

“Se supone que los animales, en casos específicos el ganado y los peces, tienen un rey o dueño, y si uno logra apoderarse de él, es posible conseguir tantos animales de esa especie como uno quiera. Este dueño también se llama *Japingua*” (Carrasco, 1976:122)

Estos animales también aparecen en bosques y lagos, espacios donde habitan seres prodigiosos como estos reyes, dueños de los animales, que se distinguen por llevar una corona en la cabeza. En algunos relatos estos “dueños” no se relacionan con el diablo mientras que en otros son el diablo mismo. Este es el caso del “*Japingo*” de Janitzio, “un borrego muy raro, [...] el que le daba la suerte al amo, este a su vez se alimentaba del alma, se lo tragaba; por eso en la medida en que se hacía rico enflaquecía y se murió en poco tiempo”. (Cárdenas, 2003:223).

En Cheranástico se cuenta la historia de un matrimonio muy pobre que dejó un delantal en el suelo mientras recogían tecojotes, allí se metió una viborita que la señora llevó a su casa, donde la alimentaron y cuidaron mientras se enriquecían con el ganado que empezaron a tener (Zalpa s.f.:83). Estos son la *Japingua* del ganado con la que suelen relacionarse los ganaderos ricos como Pitasio, en Ocumicho, “el último que traía ese *Japingua*, después se fue en otra parte *Japingua*, yo creo se fue en Zamora y aquí ya nadie trae ese”.

El mito-historia de Pitasio Marcelo, ganadero de Ocumicho, cuenta con diversas versiones que podríamos resumir de la siguiente manera: vivió en el tiempo de la Revolución, era un ganadero muy rico -más que los de Tangancícuaro- y fue el último que trajo *Japingua*; encontró al diablo en *Sherék juata*, -el cerro del nido-, hay versiones en las que entabla una lucha con él y al ganar Pitasio el diablo le ofrece lo que quiera; le entregó mucho dinero que amontonaba en ollas, también le otorgó un cuerno

¹⁸⁵ Al respecto los autores que reportan este caso identifican este panal-*japingua* con los entes no humanos referidos en la *Relación de Michoacán* que pueden transformarse en cualquier otro animal “*japingua* es un ser no humano, que contiene las potencialidades de transformación que, según señala la RM [Relación de Michoacán], tenían varias deidades como es el caso del *Thiime* (la ardilla), que puede tomar forma de este animal pero también “se volvía sol, luna, estrella, águila, halcón, pájaro, aires, fuentes de agua, árbol, pescado, todo esto mostró” (Argueta, 2012:292; 2008:75)

con el que se reproducía el ganado; animales (mula, macho, toro) de los que al morir sólo tenía que reservar la cabeza, con todo y cuernos, para que de ella resurgieran de nuevo las bestias; en las noches se le veía caminando -a Pitasio-, de repente desaparecía y sólo se distinguía un toro negro que regresaba al día siguiente; en otras versiones un toro llegaba todas las noches a visitarlo; el testimonio de su capataz refería como vio el alma de Pitasio amarrada dentro de una cueva; murió en la Defensa que el mismo armó con su dinero; el dinero sigue enterrado y parte del mismo se lo llevaron los revolucionarios.

“Había otro hombre, se llamaba Pitasio y él tiene *Japingua* de diablo, una macho y un mula y de aquí van por sal a Colima, a pie y cuando le fallaron los animales el Pitasio dice: ‘mira ahí está ya la carne’. Que lo limpia ya, que le da la carne y lo que los piden para que me lo trajo no más la cabeza con todo cuerno [entrega la carne pero les pide las cabezas con los cuernos] y lo entra en el corral y para otro rato ya estamos saliendo vivo el toro o la vaca, lo que sea. Está bien rico ese Pitasio *uipinícuaro*”.¹⁸⁶

Juan Pózar Clemente recordaba la historia de un compadre, Toribio Pózar, que comparte con el relato de Pitasio el vínculo del diablo con la ganadería y la capacidad reproductora de *Japingua* a partir de esencias de los animales:

“Toribio Pózar también quiso quitarle al diablo los animales y que le dio un cuernito chiquito y que le dijo: ‘hazte un corral y cuando termines me avises para llevarte el ganado. Pero tú vas a estar allí a medio corral y cuando lleguen los animales usted no se apure como lo quieran tratar ellos, al cabo no te matan’. Y que así lo hizo, ya hizo el corral y con el cuerno llegó a medio corral y allí se acostó boca abajo cuando empezó a oír que iban llegando los animales. Que el primero se dio vuelta alrededor y empezaron a lambearlo y casi lo traían aquí en el viento y que se acordó de Dios y ahí se desaparecieron y anduvo loco mucho tiempo”.

En estos relatos las personas “traen y están” con *Japingua* aludiendo al rejuego de esencias que se dan en torno a este ser sobrenatural.

La característica principal, compartida en las dos primeras versiones, es su capacidad de reproducción y el aparecer como modelos reducidos de las cosas: un panal pequeño, una viborita, un cuerno, una cabeza de res¹⁸⁷ esencias multiplicadoras del

¹⁸⁶ Relato de Rutilia Martínez, 1997. En cuanto a la palabra *Uipinicuaro* lo que he podido comprender es que se trata de uno de los lugares en los que Pitasio se encontró con *Japingua*.

¹⁸⁷ Al respecto me llama la atención la historia que me contó Don Cristóbal Vicente Felipe (año 2001) de la comunidad e Huáncito en la Caña de los Once Pueblos sobre el leñador que fue seleccionado para ser carguero de la pastorela: “Llegado el mes de octubre el leñador vio un toro y lo siguió porque le gustó, lo llevó a una cueva donde estaba amarrado el niño Dios porque “desayunaban de aquel, lo comían, lo dejaban los huesitos en la mesa y que se volvía a componer como humano”. Para salvar al niño Dios el

mundo natural que “traen” las personas, mismas que son restituidas con las almas que se entregan al firmar el pacto y que residen en el interior de un cerro, -en algunas versiones llamado “del nido”- espacio del que salieron los bienes otorgados o tomados.

En estas segundas versiones, tal como lo planteó Carrasco en los cuarenta (Op. cit.), la creencia en el “rey de los animales” se combina con la de diablo que habita en el cerro-monte, a quien le gusta hacerse presente en forma de animal porque “le tienen peor miedo si es animal porque como cristiano pues como quiera para platicar o para luchar pero de un animal le tienen más miedo. El diablo se aparece de todo, de perro, de puerco”, cualidad propicia para que *Japingua* sea el nombre que reciban tanto el diablo como el cuerno, el macho o el toro.

3.- En la tercera variante *Japingua* es el diablo y aparece en los lugares que le son propios, como los cruces de caminos, barrancas y cuevas (Carrasco, 1976, Muñoz, 2011). Su apariencia es de humano, un hombre bien vestido, con un sombrero, montado sobre una mula o a caballo.

Su interacción con los humanos consiste en aparecérseles, llevarlos a una cueva exuberante y tentarlos con riquezas. En caso de no aceptar el pacto la persona regresa al pueblo tras identificar a todos los vecinos que “están” con *Japingua*, pero si acepta el pacto deberá firmarlo y entregar a cambio lo más valioso que tenga (su alma, la de su único hijo o la de toda su familia).

El espacio central de estos relatos es el cerro, entendido ahora como un gran monte, con una cueva (Fig. 20) en la que habita el diablo con su corte de almas y diablos menores, un espacio fastuoso repleto de todo lo que puebla el mundo, fundamentalmente monedas, animales y semillas.

diablo le dio un marro al leñador para que tumbara un cerro de piedras, algo imposible que sólo pudo hacer con la ayuda del niño Dios. En este relato los huesos del niño Dios funcionan de la misma manera que la cabeza del toro, como esencia de la cosa que se reproduce, y es el niño Dios (niño Jesús) el que le provee de todo lo necesario para celebrar la fiesta y la pastorela en la que el diablo se siente retado e interviene. Este relato parece relacionarse con otro de la comunidad de Carapan en el que *Japingua* aparece como un niño pequeño que le pide a una señora muy pobre que se lo lleve a su casa y que si lo hace no le faltará nada, la señora se resiste aludiendo a su pobreza y tras varios intentos regresa por él pero el niño adquiere la forma de un chivo, mismo que al ponerlo en una olla se convierte en dinero; la vida de la señora cambia, no le dice nada a nadie y desde entonces en su casa llegaban todas las noches muchos hombres chiquititos que llevaban costales de azúcar, de harina y arroz (Comunicación personal de Marta A. Pablo Madrigal). No conozco relatos similares en los que *Japingua* aparezca como niño, sólo en la Cañada de los Once Pueblos.



Fig. 20: Burke Museum, Hazel Koenig Collection, circa. 70s.

En estos relatos considero que *Japingua* es un conjunto de elementos articulados. Este sistema es el del cerro-cueva-bienes-*Japingua*, que funciona como una especie de matriz femenina administrada por el diablo, de hecho, la palabra *Japingua* se liga a otra, *japinguarhu*, traducida por Velásquez, como útero¹⁸⁸, una relación que me lleva a entender el cerro como un gran útero en el que se resguardan semillas y esencias y a coincidir con quienes vinculan la idea de *Japingua* con la tradición de los “Dueños de los cerros”

Japingua incorpora características que podemos rastrear tanto en el pensamiento mesoamericano como en el católico.

Su vínculo a los montes recuerda la interpretación bíblica de aquellos ángeles que prendados por la belleza de las mujeres bajaron a la tierra a fornicar y una vez reprendidos por el señor “habían sido castigados con prisiones bajo las colinas de las tierra durante setenta generaciones hasta el día de su juicio” (Ayala, 2010:43).

¹⁸⁸ Comparto con Muñoz (2011) la afirmación de que los purépechas no hablan de entidades tutelares del cerro ni de dioses tarascos sino de santos, vírgenes y diablos, es decir, de la religiosidad católica más que de la prehispánica, sin embargo, aunque no son nombrados como tales me resulta difícil sustraerme a la idea de relacionar estos personajes con aquellos otros, lejanos en el tiempo, pero cuyos actos parecen estar presentes en los campos, cerros y cuevas de la geografía purépecha. La figura de *Japingua* se ha ligado a diversas imágenes prehispánicas presentes en la *Relación de Michoacán*, como los *Angamucuracha*, dioses de los bosques (Velásquez, 1947), *Thiuime*, la ardilla (Argueta, 2012). A mí me resulta especialmente semejante a la figura de la diosa femenina *Xaratanga*, de la que tenemos noticia en la *Relación de Michoacán*, vínculo que también establece Cárdenas (2011) por su carácter fértil, una liga que desde mi punto de vista acepta otras que la identifican con *Japingua* en su imagen de diablo: *Xaratanga* es la Diosa luna, compañera de *Curicaveri*, el dios sol, diosa de la tierra y de los frutos, diosa de la sexualidad y del amor (Seler, 2000: 191-193) la que provoca placer, la que pare de la naturaleza, que trae a la tierra el frijol, maíz y ají, esposa del dios del infierno (Monzón, 2005) cuyos animales son las tuza, la culebra y el ratón (Terán, 2000:294); además, Hurtado (1986:74 en Monzón 2005) relaciona su nombre con la palabra *Xarácata* o *Tzáracata* que equivaldría a las basuras, las impurezas y las faltas y está asociada al color rojo y negro (Seler, 2000). Los datos aportados por estos autores me llevan a inferir que *Xaratanga* comparte con el sistema diablo-cerro-cueva-bienes su fertilidad y además su vínculo con la sexualidad, las faltas, lo impuro, los colores que le caracterizan, la relación con el inframundo y los animales que le son propios, como la tuza, la culebra y el ratón. Si bien no es el propósito de este trabajo lo cierto es que *Japingua* es uno de los seres purépechas que permite un mayor juego de hipótesis en torno a su vínculo con divinidades tarascas.

Por otro lado, su carácter de poseedor de riquezas, resguardadas en el interior de los cerros, forma parte de las cosmovisiones que evidencian “una amplia gama de representaciones sincréticas, simbólicamente nutridas en la mentalidad medieval [...] y en atributos de las divinidades amerindias regentes de la oscuridad y el inframundo” (Báez, 2002: 57) de las que se tienen noticias en la documentación inquisitorial y en relatos etnográficos de otras latitudes del país.

Así, en las aventuras del mestizo Francisco Rodríguez se cuenta su encuentro con el diablo en tierras de Guadiana delante de Zacatecas, donde “había entrado en una cueva de aquellas tierras en compañía de Miguel Yáñez y del mestizo Juan Alvarado, y como dentro de ella habían encontrado en una silla dorada al demonio en figura de “mulato negro gordo”. Así, después de pasar una iniciación consistente en hacer la faena a un toro negro y montar una mula negra con guarniciones del mismo color para domarla, dándole golpes con un palo también negro, el diablo le dijo a Francisco Rodríguez que pidiera lo que quisiese” (AGN, Inquisición, vol.365, exp.29, f.6r. en Ayala, 2010:192).

Otro ejemplo de esta noción la encontramos en la descripción que un informante otomí le refiere a Galinier:

“El cerro Napateco se parece a una mujer embarazada. Como ella, su vientre se inflama y crece. [...] Toda la riqueza del Napateco está situada en su vientre. Sobre la ladera norte del cerro, se encuentra una cueva. En su interior se levantan paredes de oro y plata. Si uno las toca, queda atrapado. Unos ingenieros de Pachuca, que habían venido para tratar de extraer el oro, se toparon con el diablo, que se los impidió. Si por el contrario, se le pide el oro, él lo da a todos, presentándose bajo los rasgos de un “pingo”, de un mestizo, de un jinete ricamente ataviado, pero al acercarse la muerte al visitante, el diablo se dice: ‘el dinero que te di regresa a mí, no irá con Dios?’. Todos los que se dirigen al Señor del Napateco mueren de muerte violenta, así como los que atraviesan impunemente un cerro. [...] En el interior de Napateco hay un poblado; sus habitantes son los muertos que vendieron su alma al Señor del cerro. Así, los que han recibido un regalo en forma de un paquete repleto de monedas: los ricos lo aceptaron, los pobres lo rechazaron” (Galinier, 1990:560).

Las semejanzas con la *Japingua* de Ocumicho son muchas. Como el diablo Otomí de Napateco, *Japingua* da bienes, fundamentalmente dinero y ganado que posee en el interior de una cueva, también lujosa, y habitada por aquellos que hicieron el pacto. Conozcamos la cueva de *Japingua*:

“Por dentro está amplio, en la puerta no más está angostito y entrando ya está hondo y está bonito ya, que tiene pilares amarillos, puro de oro amarillos así en un lado y en otro lado y allí tiene cuartos, todo dinero montonado como maíz

desgranado de dos partes, un blanco y uno amarillo, dinero y muchas cosas, animales, de todos los animales, dinero de plata y oro, animales, chivos, vacas grandes. Por eso que cuando quiere ese *Japingua* alguna persona que quiera trabajar con él le da no más un cuernito así, que les diga: ‘y si tienes una solarcito lo cercas bien, bien, como un corral y luego esa lo entras donde lo pones la puerta y así lo vas alrededor con ese y lo dejas en el medio, medio de ese corral lo dejas ya [el cuerno] y allí va estar ese ganado. Por eso dicen que él cuando se murió ya se lo llevó ya allá en esa cueva, que ese fue ya que lo agarraron el diablo allá en Zamora y que por eso está tan rico los de Zamora’.¹⁸⁹

Y allí, en la cueva, viven quienes están con *Japingua*, así lo han constatado los que entraron tentados y se arrepintieron o aquellos que por un casual se asomaron y vieron amarrados a los vecinos ricos que sí pactaron.

“Hay el diablo que dicen *Japingua*, ese es rico, ese sí ofrece dinero a uno pero dicen pues, necesita que cumpla lo que él pide porque a un hombre, aquí había uno que traía *Japingua*, un dicho Pitasio Marcelo. El traía dinero montonado en un cuarto pero pues ya estaba coordinado con aquel, por eso decían que él estaba amarrado en la cueva. Los que andaban allí de criados, que porque traían bonitos machos, mulas y que una vez, le dijo al criado: ‘mira, llévatelo pero no lo vayas dejar este mula, lo demás sí déjalo y primero lo cargas éste y lo amarras este mula así cargado pero no lo vayas soltar porque él se va ir’. Y que lo echó carga y se olvidó amarrarlo y que aquí abajo había una cueva y que lo arrastraba el lazo, iba siguiéndolo y tenía una puertita así chiquito y lo entró el rastro y ese criado se entró y lo contaba el criado que cuando llegó allá para sacar la mula que don Pitasio allí estaba amarrado con la cadena y su esposa y había otros más viejos de aquí y que el patrón de allí le dijo pues: ‘todos los que trabajan con él tienen que llegar aquí con nosotros y todos esos parientes están asignados para venir aquí conmigo’. Por eso cuando llegó y que don Pitasio dijo: ‘te dije que amarraras ¿por qué no lo amarraste?, se te fue ¿verdad?’, dice: ‘sí’, dice: ‘Bueno y ¿qué cosas vistes allá? si lo vistes alguna cosa no lo vas a avisar a nadie’. Dicen pues que cuando hacen un contrato con ese que hacen un documento para no olvidarla por eso que él sabía que iba llegar allá’.¹⁹⁰

Allí viven los que están amarrados a cambio de bienes o de habilidades para la brujería, mismas que ofrece *Japingua* cuando llegan a la cueva, tal como lo hizo en el cuento de Juan Alonso:

“Se subió a la mula atrás de él, le cerró los ojos y que de repente que le dijo: ‘ya abre los ojos ya’. Que ya estaban adentro de la cueva pero que estaba bonito, que era como una casa bonito, que cada cuarto tenía oro y otro cuarto plata y otro cuarto de bronce, quién sabe qué sería, y que otras cosas tenía, animales, toros, vacas y animales ¡feos! Que le dijo: ‘a ver tú, te escoges cuál vas a llevar, dinero, oro, o las vacas’, que le dijo ‘yo voy a llevar dinero’, ‘bueno, entonces, pero vamos para que lo veas en cada cuarto’. Que lo llevó en todos los cuartos y que iba avisando: ‘ésta hizo esas cosas malas, feas, que por eso está aquí

¹⁸⁹ Relatado por Antonia Martínez Álvarez.

¹⁹⁰ Relato de Juan Pózar.

amarrado con el cadena’, y en otro cuarto que llevó que ahí estaba como animales también una mujer, que otro cuarto estaba lumbre y ahí estaban pues ya personas que él dijo: ‘estos nunca van a salir porque estos hicieron esas cosas feas y sabían embrujarlos a la gente’. Que en la última, le dijo: ‘si quieres para que sabes hacer brujas lo pegas al virgen tres veces y al otro santo otras tres veces y a la última al Cristo, y si quieres enseñar [aprender], ya al Cristo le das tres cachetadas’, y que le dijo: ‘¡ah!, me voy a pensar’ y que no les pegó, pero pues llevó ya el dinero”.¹⁹¹

La *Japingua* purépecha es analizada por Báez (2002) como parte del sistema simbólico contemporáneo del “Dueño del Cerro”, mismo que ancla en la cosmovisión mesoamericana¹⁹². En ésta, los cerros eran “el espacio privado de la fertilidad”, lugares a los que se debía especial veneración como parte de un “elaborado sistema de creencias de la tradición religiosa mesoamericana [en el que] deben contextualizarse las ideas contemporáneas relativas a los “Dueños de los cerros” (Báez, Op.cit.:60), seres vigilantes de todas las riquezas guardadas en su interior que pueden obtenerse a cambio de rituales propiciatorios.

Para este autor, la asociación del diablo con la idea del “Dueño del cerro” se explica a partir de una serie de adaptaciones semánticas dadas tras el arribo de la noción cristiana del mal, en las que la riqueza y los bienes se convirtieron en sinónimos de desequilibrio y despojo. De ahí que se establezca el vínculo entre el diablo y el Dueño del cerro a partir de la idea de la obtención de bienes mal habidos mediante el pacto con el diablo.

Con todo “La diferencia fundamental entre una y otra imagen (diablo y Dueño del cerro) estriba en la obtención de riquezas infértiles (malignas) o fértiles cuando son entregadas por los “dueños”. Las primeras son producto de la ambición; las segundas representan un don de la naturaleza”. (Báez, Op.cit.:62).

¹⁹¹ Narrado por Paulina Nicolás.

¹⁹² “La identificación de las entidades malignas con los cerros (la otra mitad simbólica de las cuevas) es relevante si consideramos que en la cosmovisión mesoamericana precolombina el interior de estas elevaciones se concebía como el depósito de las aguas subterráneas (el paraíso de Tlaloc), es decir, el espacio privado de la fertilidad [...] Los cerros eran imaginados como lugares próximos a las divinidades o como morada de éstas. A tal concepción corresponde el concepto de *Tonacatépetl* (la “montaña de los mantenimientos”, en la tradición nahua) asiento de *Tonacatecuhtli*. [...] También espacios que precisaban de veneración especial, cuya transgresión provocaba enfermedades. [...] López Austin concluye que los dioses epónimos ocupan cerros o se transforman en ellos “al establecerse cuando se funda una población”. A este complejo simbólico corresponde la “relación isonómica” cerro –pirámide-deidad patrona”. (Báez, 2002:60).

Este sincretismo “Dueño-diablo” es identificado por el mismo autor en distintas cultural indígenas contemporáneas, como los nahuas de Durango y Tlaxcala y los mixtecos, cuyo demonio habita una lujosa caverna en la que resguarda las riquezas del mundo, mismas que entrega a los más pudientes a cambio de su alma. Estos demonio coinciden con la *Japingua* purépecha, incorporada por Báez como ejemplo de este sincretismo simbólico entre los “Dueños de los cerros” y el diablo.

El diablo se convierte así en una figura a través de la que se evidencian los efectos de aquellos actos de enriquecimiento ilícito que rompen con el equilibrio comunitario y por tanto provocan castigos, enfermedades, muertes y “pobreza espiritual”, codicia contra la que advierte también la tradición cristiana en el Nuevo Testamento: “Mirad y guardaos de toda avaricia” (Lc 12, 13-15).



Fig. 21: diablo sobre la punta de un cerro con una cueva en la que se observa otro diablo. Colección del Museo de Culturas Populares, México. Circa 60s-70s

¹⁹⁴ Relato de Juan Pózar Clemente.

¹⁹⁵ Al Respecto Carrasco refiere lo siguiente: “El diablo aparece junto con un grupo de demonios de los cuales es el rey. Estos demonios parecen ser los que Dios le concedió cuando fue creado, las almas condenadas. A la gente de antes del cristianismo (los *Khunahári* o gigantes) y algunos elementos naturales también se les llama demonios. Como sólo hay una palabra (*noambákiti*, el malo) tanto para el diablo como para los demonios, ésta es usada algunas veces como si el diablo fuera omnipresente y en otras ocasiones como si hubiera muchos demonios distintos” (1976, 119-120).

En Ocumicho nunca escuché hablar del “dueño del cerro” o del “dueño de los bosques”, siempre se referían a *Japingua* como una entidad equivalente al diablo, pero entre los distintos diablos que habitan los alrededores del pueblo, hay uno que llama mi atención: *Terójsukuri*¹⁹³.

“[...] lo dicen así, *Terójsukuri*, el que está arriba del mogote, como primer diablo que domina a otros diablos”¹⁹⁴ una imagen a la que me remite la figura 21, de los años sesenta o setenta, en la que un diablo está sentado sobre la cumbre de un cerro mientras otro se sienta en la cueva.

Este “Primer diablo”, “Rey de los diablos”¹⁹⁵ es el mismo al que se refiere Paulina Nicolás en el cuento de Juan Alonso larga

esta palabra vienen recogida como “jefe de un cargo y de

historia en la que uno de los protagonistas se adentra en lo profundo del bosque para hablar con Lucifer, el jefe de una corte de diablos que cada día viajan “al mundo” para hacer travesuras.



Fig. 22: “Cuando el diablo ataca”
Zenaida Rafael Julián. 2012.

A esta idea me remiten varias piezas en las que el diablo está literalmente sentado en lo alto “del mogote”, como en la obra de Zenaida Rafael Julián¹⁹⁶, titulada “Cuando el diablo ataca” (Fig. 22), en la que podemos observar a un Lucifer alado, con pata de gallina y de res, sentado con rostro complaciente sobre un trono de calaveras colocado en la ladera de un cerro-volcán, mientras en la parte baja del mismo los humanos se atacan entre sí con la intervención de diablillos, casi burlones, que parecen ser los orquestadores de la escena que dirige el diablo mayor. El resultado son los muertos que uno de los diablos arrastra hacia el cerro como botín, porque todos los que mueren de forma violenta a él le pertenecen.

“El diablo le pidió a Dios su herencia y dijo que quería también tener gente que gobernar, igual que Dios. [...] Dios le dijo que sí, que le daba. ¿Qué quieres? Y el diablo dijo que los que se ahogan de aguardiente, los que mueren en pecado, los que matan a la gente y los que mueren en la laguna. Dios le dijo que no todos, que tantos morían así que no le iba a quedar nadie, que le daría sólo los que tuvieran pecado grande. Y dijeron también que los que iban a morir de una desgracia los iban a pesar y si pesaban más que el diablo, se los llevan y si menos, Dios. Y este fue el convenio que tuvieron. Todos los que mueren de desgracia tienen que pesarse a ver a quién tocan”. (Relato de Mateo Constantino, de Jarácuaro, en Carrasco, 1976:108-109).

¹⁹⁶ La mayoría de los registros de obras se realizaron en concursos artesanales, esto es importante comentarlo porque el nombre de la persona que registra una obra no coincide necesariamente con el de su autor. Una persona sólo puede inscribir dos obras, por lo que es común que inscriban otras a nombre de sus hijos o parientes cercanos. En este caso la pieza fue registrada a nombre Sergio Alejandro Rafael Julián, hijo de Zenaida Rafael Julián, autora de la obra. Es uno de los pocos casos en los que puedo tener la seguridad suficiente como para sustituir el nombre registrado por el de su autora principal, digo principal porque toda la familia suele ayudar en el pintado de las piezas.

Otras obras que llaman mi atención son los diablos o infiernos que adquieren la forma del cerro como un concepto único, tal es el caso de la pieza titulada “Rey diablo”, de Adelaida Pascual González (Fig.23) y del “Infierno” de Esperanza Felipe Mulato (Fig.24).



Fig. 23: “Rey diablo”
Adelaida Pascual González, 2011.



Fig. 24: “Infierno”
Esperanza Felipe Mulato, 2011.

En el primer caso (Fig.23) el Rey de los diablos, es un ser inmenso en comparación con el resto de personajes que integran la pieza, una composición piramidal de serpientes arremolinadas entre llamas y condenados que es culminada con el torso de un diablo coronado.

Este concepto es semejante al que emplea Esperanza Felipe, en su “Infierno” (Fig.24) una especie de monte en llamas con cuevas por las que asoman diablos menores que azuzan a los expiados, calaveras, esqueletos y serpientes que trepan por el cuerpo de un diablo dragante que remata el conjunto.

Ambas piezas evocan los grandes cerros en los que vive *Japingua*, aquellos en los que está sentado *Terójtukuri*, imágenes orales que aquí parecen transformarse en la

unidad cerro-diablo¹⁹⁷ que llega a aparecer como el diablo mismo en leyendas como la recogida Maurice Boyd – sobre la desaparición del río Cupatitzio- en la que una oscura montaña en la que nada nace se revela como el diablo: “this mountains is the devil himself”. (Boyd, 1969:58).

Como hemos visto, desde épocas muy tempranas encontramos obras que remiten a un sistema simbólico, el del cerro-cueva-diablo y el de un espacio social y sagrado, el bosque, en el que habitan entes extraordinarios que se articulan en las piezas como lo hacen en las narraciones.

1.5.- Los animales del diablo

“Estaba el Cristo, el niño, y que le dijo el diablo: ‘vamos a jugar’. Y que ya fueron a jugar y que jugaban con el barro y que el niño hacía los pajaritos, y que los hacía así [soplaba] y que ellos se iban a volar y que el diablo también hacía esos culebras y que él también hacía así [soplaba] y que ellos se caían y le corrían así abajo y que él llegó y le dijo ya a la mamá: ‘bueno, mamá yo también hice una culebra y yo también lo soplé para que él volara y él se cayó y le corrió abajo y ¿por qué aquel el niño hace como pajaritos y van a volar ?’. Y que le dijo: ‘No, aquel es el bruja por eso así se van volando y a los tuyos por eso porque nosotros no somos brujas a los tuyos no pueden volar’. Así lo dijo y siempre no se pudo pues”.¹⁹⁸



Así se fueron creando los animales que pueblan el mundo entre los dos hermanos, Cristo¹⁹⁹ y el diablo, y “en vista de que Dios formaba cosa, el diablo dijo: no, pues yo también puedo formar. Formó la serpiente y otras cosas pues que no son comestibles, que todos los animales que se arrastren”²⁰⁰

Fig.25.: Máscara de diablo. Isabel Rafael Rosas. 1999

¹⁹⁷ Estas representaciones recuerdan a otras referidas por Teresa Gisbert en las que el cerro incaico se asocia a la imagen de la Virgen representada como *pachamama* en esquemas de representación triangulares rematados por la cabeza de la imagen que enfatizan el concepto María-cerro y María Piedra que me recuerdan a los aquí comentados (Gisbert, 1994: 24-25).

¹⁹⁸ Relato de Antonia Martínez Álvarez.

¹⁹⁹ En otras versiones es Dios y en otras Jesús.

²⁰⁰ Relato de Juan Pózar Clemente.

En una ocasión, mientras platicaba con Natividad Quirós sobre las máscaras antiguas de las pastorelas, hechas de madera, me decía que “eran feos los diablos, los ponía cuernos, dientes para acá y para acá [cruzados], orejas en punta, culebras... y feos que se veían los diablos”.

A estos testimonios se suma un tercero para explicar la representación de sapos, culebras, lagartijos, moscas o puercos en piezas como la de Isabel Rafael Rosas (Fig. 25): “es adorno de la máscara porque es cara de diablo, por eso se pone animales y culebras y lagartijos, porque él los hizo esos”.

Es decir, los animales que acompañan al diablo en máscaras y otro tipo de obras suelen cumplir una función ornamental que incrementa la “fealdad” de lo representado y están ahí porque son los animales propios del diablo, los que él creó, proeza presente en relatos de Ocumicho y de otras comunidades de la región:

“Un día que andaba jugando el Salvador con el niño diablo, el Salvador le dijo que jugaran unas ganadas: a ver tú qué haces. Había agua y tierra y la revolvieron con las manos. El salvador abrió y salieron volando los pajaritos. Después le dijo al diablo: a ver, hazlo tú. Y el diablo lo hizo. Se frotó las manos con el lodo y abrió las manos y le sopló y salieron los lagartijos. Después el Salvador lo volvió a hacer y salieron volando las palomas. Después de las manos del diablo salieron las víboras. [...]” (Relato de Ahuiran en Zalpa, s.f.: 74) “serpientes y lagartijas, alacranes y toda clase de animales malos” (Carrasco, 1976:104).

En estas narraciones Dios y el diablo tienen las mismas habilidades y en algunas versiones incluso son hermanos, concepción ya registrada por Carrasco en los cuarenta (1976: 60), dos potencias en torno a las que se ordenan dicotómicamente los seres que pueblan el mundo, una división cuyo orden podemos rastrear tanto en la tradición prehispánica como en la cristiana.

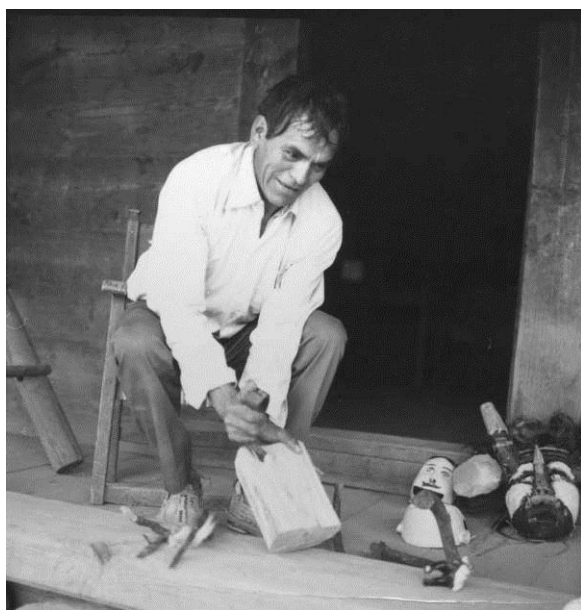
Cuando Juan Pózar se refiere a los animales “que no son comestibles” aparece en escena la separación que establece el Levítico (11) entre los animales limpios y los inmundos. Entre estos últimos se encuentran aquellos que en Ocumicho se consideran demoniacos y por ende, malos:

El cerdo “porque tiene pezuñas, y es de pezuñas hendidas, pero no rumia, lo tendréis por inmundo”; de los animales acuáticos “los que no tienen aletas ni escamas en el mar y en los ríos, así de todo lo que se mueve como de toda cosa viviente que está en las aguas, los tendréis por abominación”; entre las aves también encontramos algunas de las que son demoniacas en este pueblo como el gallinazo, el cuervo, la lechuza, el búho, el buitre, el murciélago; “todo insecto alado que anduviere sobre cuatro patas [como las moscas] tendréis en abominación”; “Y tendréis por inmundos a estos animales que se mueven sobre la tierra: la comadreja, el ratón, la rana según su especie [...] el lagarto, la

lagartija”; “ y todo reptil que se arrastra sobre la tierra es abominación; no se comerá”.

Por otro lado, en *La Relación de Michoacán* aparecen varios animales como dioses mensajeros (Argueta, 2008), algunos de los cuales se relacionan con el inframundo tarasco, una ubicación que los asocia con la parte de abajo propia del diablo católico. Este es el caso de la tuza (nombrado como topo en *La Relación de Michoacán*), la serpiente y el caimán, cuya forma se asemeja a los lagartos.

En las obras de Ocumicho hay cuatro animales que destacan sobre el resto por su presencia a lo largo del tiempo: lagartijas, serpientes, reses y tecolotes, de ellos, los dos primeros aparecen normalmente como un complemento a las piezas mientras que los otros dos suelen ocupar un papel central en las obras, a estos se suma toda una corte de animales considerados malignos²⁰¹. Todos ellos tendrán presencia en este apartado a través de obras que los incorporan ya sea por su origen, por acarrear desgracias o por ser malos agüeros, seres que, como su creador, tienen un carácter ambivalente, animales *no ambákiti*, feos y malos que al tiempo que perjudican a los hombres, en muchos casos, pueden curar dolencias y proveer de riquezas o de habilidades especiales²⁰².



Tomando como referencia la obra de Isabel Rafael (Fig.25) iniciaré aludiendo a la máscara y los animales como un conjunto que remite a imágenes recibidas de la mano de otras etnias y de las sentencias, prácticas y relatos comunitarios.

Fig.26: Benjamín Campos. Máscara de diablo de madera en la esquina derecha de la imagen. Acervo fotográfico Ruth de Lechuga. Fototeca Artes de México. Navidad de 1974.

²⁰¹ Estos animales se asocian al mal y al diablo en Ocumicho pero también en otras comunidades purépechas (Lumholtz, 1954; Carrasco, 1973; Márquez, 1994; Velásquez, 1947, 2000; De Alcalá, 2000; Gallardo, 2002; Argueta, 2008; Martínez, 2009; Muñoz, 2009a; Zalpa, s.f.), en otros grupos indígenas de México (Aguirre, 1973; Galinier, 1990; Graulich, 1990; Báez, 2002; Ayala, 2010), en otras latitudes americanas (Barale & Nader, 1998; Báez, 2002); y europeas (Douglas, 1973; Link, 1995; López, 2000).

²⁰² Recordemos que ésta es una de las características del diablo: el encuentro con Marcelino Vicente en la barranca o con el mascarero de la Cañada de los Once Pueblos explica su buen hacer en las artes, tal como ocurre con los músico empautados que embelesan con sus melodías.

La tradición mascarera en Ocumicho obliga a hablar de don Benjamín Campos (Fig.26), mascarero del pueblo que realizaba²⁰³ piezas de madera para su uso ritual en distintas danzas del pueblo y en las pastorelas de navidad, donde han sido sustituidas, desde hace años²⁰⁴, por las de hule.

La existencia de esta tradición unida a testimonios como el de Natividad Quirós, alusivo a los animales que se incluían en las máscaras de pastorelas, me llevó a deducir que las máscaras de barro, con animales cubriendo nariz, frente y mejillas, eran una traslación de la máscara ritual a un nuevo material, sin embargo la información me lleva a negar este supuesto.



Fig. 27: (izq.): diablo de pastorela, Ruth de Lechuga, Fototeca Artes de México, Navidad de 1974; (dcha.): Máscaras de diablo²⁰⁵, Ricardo Barthelemy, Fototeca COLMICH, entre 1970 y 1982.

He localizado fotografías de máscaras de pastorela de Ocumicho, de los años setenta, que no incorporan ningún animal (Fig. 27 izq.). En comunidades mascareras como Tócuaro, las piezas actuales se cubren de serpientes y animales diversos pero los testimonios recogidos indican que esta tendencia decorativa surgió hace algunas décadas como respuesta a la demanda del mercado externo. Revisando máscaras de diablos de distintas comunidades purépechas como Charapan, Huáncito, Acachuén, Turícuaro y Comachuén (Garrido, 2002) observo que ninguna incorpora animales en los rostros, más bien son los rostros en sí mismos los que se convierten en máscaras de diablo con hocico de puerco o de res. Además, en una fotografía datada entre los setenta y los ochenta del siglo pasado, se registran máscaras de barro de Ocumicho (Fig. 27 dcha.) que se asemejan a las rituales de madera, decoradas con líneas que recorren la máscara y sin ningún animal que aderece la superficie.

²⁰³ Actualmente ya no trabaja por su avanzada edad.

²⁰⁴ Al menos dese el año 97 en que se realizó la entrevista.

²⁰⁵ Ricardo Barthelemy acompaña esta fotografía con un comentario en el que recoge la existencia de dos categorías de máscaras en Ocumicho: decorativas y rituales al tiempo que plantea la posibilidad de que antiguamente las máscaras de barro tuvieran una función ritual que perdieron posteriormente si bien, como el mismo reflexiona, estas piezas de barro parecen estar más pensadas para el mercado externo al incorporar en su diseño características particulares para su mejor embalaje.

Estos datos me llevan a concluir que la incorporación de animales en las máscaras responde, como en el caso de Tócuaro, más a una demanda del público que a una tendencia arraigada en la tradición y posiblemente también sea el efecto del contacto con creadores y obras de otras latitudes, como los mascareros de Guerrero, cuyas piezas se cubren de múltiples animales como serpientes, sapos y arañas en la disposición que ya es habitual en Ocumicho: nariz, frente y mejillas.



Fig.28 (izq.): Máscara de diablo. Colección Louisa Reynoso. Centro Daniel Rubín de la Borbolla, circa 70s -80s.



Fig.29 (dcha.): "Juego de tres máscaras" María Guadalupe Basilio Campos. 2012.

Este tipo de decoración encaja en los patrones más antiguos. Si observamos con detenimiento las máscaras de barro registradas por Barthelemy (Fig.27 dcha.) veremos que los énfasis se concentran en las decoraciones a pincel de las mejillas, las bocas dentadas y las narices de estos rostros demoniacos que adquieren formas exageradas y fuera de lo común, es decir, los animales llegaron y se adaptaron a esos espacios reservados para darle al diablo su carácter particular. Estos procesos de innovación dieron como resultado las máscaras de diablos cubiertas por sus animales, de los que tenemos noticia desde los setenta hasta la fecha (Fig.28, Fig. 29).

Todo parece indicar que los bichos que trepan por las actuales máscaras de barro de Ocumicho son la combinación del gusto por unas imágenes recibidas de otras latitudes y la congruencia de sentido que adquieren ciertos animales con la figura del diablo, todo ello promovido por las políticas del FONART, que convocaron a un

concurso de máscaras en la comunidad para impulsar este tipo de creaciones que hasta la fecha tienen éxito en el mercado.

a.- Serpientes, lagartijas y otros animales de mal agüero.

La presencia de las lagartijas y las serpientes destaca en las obras de Ocumicho, dos criaturas del diablo que además son signo de mal agüero y medio empleado en la brujería para dañar y proteger.

Las primeras piezas a las que haré referencia son las de diablos con cuerpos cubiertos por serpientes, lagartijas y otros animales inmundos y peligrosos (Fig.30 y Fig.31), obras que evocan historias en las que los animales se suben al rebozo, o la panza avisando de que algo malo ocurrirá, o a aquellas que hablan de las cuevas de iniciación de las brujas, espacios repletos de estos bichos a los que deben dominar.



Fig.30: "Estatua fantástica antropomorfa" no.cat. 71.1973.47.71, Musée du quai Branly.

Ejemplo de ello es la cueva de Carapan, descrita como "un enorme recinto subterráneo de origen natural, bastante amplio y oscuro; las paredes están ahumadas y la bóveda llena de telarañas. Abundan las lagartijas, serpientes de cascabel, alicantes y arañas de todos los tamaños [...]" (Velásquez, 2000: 127) espacios del diablo en los que las brujas y brujos adquieren su poder tras superar varias pruebas, entre ellas dejar que su cuerpo se cubra de serpientes, la prueba más difícil en la que deben mostrar el valor para enfrentar a estos animales del mal (Ibíd.: 131) que desde ese momento podrán manejar.

Uno de los "trabajos" de magia negra más temidos en Cherán incorpora a los lagartijos: "mataba una lagartija (tzáki [tsáki]): lagartija grande, cuyo tamaño alcanza algunas veces hasta 22 cm, y cuya espina dorsal está cubierta por escamas; y cuyo color más común es prieto o verde oscuro, y la parte inferior de un color azul intenso". Cocía el reptil en una olla que enterraba en la casa de la víctima mientras decía maldiciones y afectaba de gravedad la vida de la víctima (Velásquez, 2000: 156).

Y así como sirven para dañar también sirven para evitar el maleficio de otro brujo:

“Según el señor José Ramos Bautista, en el pueblo de Ahuiran, las brujas inmunizan a la gente de la manera siguiente. El interesado tiene que comer tres huevos de zopilote. Después, la bruja tiene que matar ocho o diez lagartijas chicas de color negro y que vivan en las cortezas de los palos. Les hacen una incisión y luego les extrae las vísceras” misma que seca y muele hasta hacerlas un polvo, que se mezcla con otros como el de carne de víbora y distintas plantas que protegerán al paciente”. (Ídem: 154).



Fig.31: diablo con el cuerpo cubierto de lagartos y víboras reptantes. 2002.

Estas propiedades curativas o preventivas son compartidas con la víbora. En Ocumicho, por ejemplo, se sabe que la carne de víbora es medicinal, pero “tantito, no más una cuarta, que es bueno para purificar ese sangre o para que tienen llagas. Es para tomar una cuarta, en la cabeza una palmo”²⁰⁶; y Juan Pózar Clemente, quien gustaba de leer libros de medicina natural, la prefería a la alópata porque es sabido que los medicamentos contienen pequeñas dosis de carne de víbora, por eso curan las pastillas, el equilibrio está en la cantidad que se consume porque si uno se excede corre el riesgo de enfermar el espíritu²⁰⁷.

Otras de las características de estos dos animales, lagartijas y víboras²⁰⁸, es su capacidad de otorgar habilidades tal como lo

hace el diablo con los empautados, mascareros o Marcelino Vicente. De todas las lagartijas hay una azul que tiene un poder especial, es la que Velásquez (1988) refiere como *petak akuitsi*: “Lagartija azul que se toca para adquirir poderes mágicos, para ablandar los dedos para poder tejer la palma” y hay una víbora, llamada *Pataki akuatse*

²⁰⁶ Testimonio de Paulina Nicolás Vargas.

²⁰⁷ En uno de los sucesos recogidos por Carrasco se habla de un señor que exiliado del pueblo vivió en el cerro comiendo víboras en un estado de locura (Carrasco, Op.cit.:128).

²⁰⁸ Me llamó la atención leer que en el arte europeo la serpiente y el lagarto se vuelven una misma cosa. Réau (1996a:108) en su estudio iconográfico del arte cristiano, al analizar las imágenes de la “serpiente tentadora” alude a la manera de representarla como una especie de lagarto con busto de mujer.

contra la que deben refregarse las manos de las niñas que no pueden aprender a hacer tortillas (Cerano, 2014:94; Márquez, 1994:282). En ambos casos estos animales parecen incorporar el poder del diablo de otorgar habilidades manuales.

Los animales demoniacos también se reconocen por ser signos de mal agüero, tal es el caso de las lagartijas y las serpientes.

En Ocumicho se cree que si una lagartija salta y se prende del rebozo o la camisa es aviso de una gran desgracia.

“[...] cuando de un de repente se pasa por aquí [la lagartija], alguien se va a morir. Cuando nosotros estábamos en Tecomán, se murió su papá de mi esposo. Que ya no quería trabajar, decía: me siento muy flojo, me duele mucho. Y un día que una lagartija [lagartija] grande se posó por aquí y hasta que se raspo aquí, a mi esposo, por encima de la panza, y en una semana habían ido por nosotros porque su papá ya estaba muerto”.²⁰⁹



Fig.32: “Tren Viaje al infierno”. Alberto Vicente Ortiz. 2012.

La culebra también es mal presagio, tal como lo explicaba Bárbara Jiménez “es muy malo, sí, sí, muy malo, es de diablo [...] se aparece aquí, así abajo en los pies, o va en el camino una señora y se ve el culebra y ‘¡Ay diosito santo!, ¡Ay, virgencita! ¿Quién se va a morir?’. Así es, así dicen pues” y muchos lo han constatado, como la nieta de Teodoro Martínez, a quien una serpiente le avisó de la pronta muerte de su abuelo.

En Pichátaro se sabe que “Cuando se te cae un lagartijo en la cabeza, se muere alguien de la familia” (Cerano, 2014:116), en Cheranátzicurin el mismo augurio implica que un lagartijo se meta en la cocina (Ídem: 119), o en la casa (Márquez, 1994:284), por eso son animales que no se quieren rondando entre los humanos y se advierte a las madres que no deben amamantar a sus hijos “por el rincón húmedo porque el olor de la leche se van a reproducir los *echékurhita* (lagartijo)” (Cerano Op.cit.: 88).

²⁰⁹ Testimonio de Paulina Nicolás Vargas.

A estas creencias me remite la obra de Alberto Vicente “Tren viaje al infierno” (Fig.32), compuesta por tres piezas de las que aquí presentamos el detalle de la principal, una casa en cuyo tejado, encabezado por el tecolote, campan a sus anchas perros y alimañas, mientras que en el interior vemos la cama de un moribundo rodeado por víboras, arañas, tecolotes, diablos y una muerte expectante que cuida su cabecera. El viaje que le espera lo realizará en los dos trenes²¹⁰ que completan la obra y sobre los que vemos lagartos que a modo de bestias cargan a los diablos.

Los otros animales que son de mal agüero son las arañas: “Cuando se te pega una araña en el cuerpo es porque tendrás problemas” (Cerano, Op.cit.:119); los cuervos: “Si hay k’wakis (cuervos) rondando alrededor de la casa alguien se va a morir” (Ídem: 118); Los murciélagos: “Cuando el murciélago se entra en el cuarto, pasa algo malo” (Ídem: 117), todos ellos representados en asociación con el diablo.

En Ocumicho también es de mal agüero la *Tingüi* (gallina del cerro) que “es mal anuncio”; el *Tsetpiri*, gusano medidor, que tiene patas adelante y atrás y si le brinca a alguien encima le dicen que le está midiendo porque camina como si estuviera midiendo a palmos para hacerle la sepultura; las hormigas rojas, el *Kumu* (tuza), los sapos grandes, la mosca verde, el coyote, el perro y el tecolote. De alguno de estos animales encontramos representaciones que veremos a continuación.

b.- Las hormigas rojas



Fig.33: Híbrido entre hormiga y toro (figura de la derecha). Margarita Mateo. 1999.

En Ocumicho se dice que si te salen hormigas rojas en la casa te da mucho sueño y avisan de desgracias, en Pichátaro también se comparte esta creencia, allí se sabe que “cuando las hormigas se suben a la pared y hacen un arco es porque se morirá un familiar” (Cerano, 2014:116).

Esta idea se extiende a otras etnias, entre los otomíes, por ejemplo, las hormigas son consideradas peligrosas y transmisoras de enfermedades, especialmente las rojas,

²¹⁰ Esta obra forma parte de una tendencia iniciada con el aniversario de la Revolución en la que se crearon trenes cargados de revolucionarios y carrilleras claramente inspirados en las estampas y fotografías de la época que circulan por el país.

cuya mordedura “hace recordar que son criaturas del diablo” (Galinier, 1990:116). En Ocumicho se modelan muchos animales monstruosos e híbridos que incorporan entre sus formas a la hormiga, a veces trepadas sobre otra figura y en ocasiones como una forma autónoma (Fig.33).

c.- Las moscas



Fig.34: “diablo Muerto”. Rutilio Pascual Zacarías. 2012.

Otro insecto propio del diablo es la mosca, recordemos que uno de sus nombres más célebres es “Belzebuth”, que significa precisamente “Señor de las moscas” (López, 2000: 38) y en comunidades como Ocumicho se relaciona con los muertos de los que sale para allegarse hasta los vivos y causar su desgracia.

“La mosca verde, es la mosca del panteón, la que sale de los muertos y avisa de alguna desgracia si aparece en la cocina de una casa”. En las piezas de Ocumicho, las moscas aparecen posadas sobre las máscaras (Fig.29) o arremolinadas sobre el cuerpo muerto de un diablo (Fig.34) como en la pieza de Rutilio Pascual, en la que moscas y hormigas cubren el cuerpo del “diablo muerto”.

d.- La Tuza

El siguiente animal que incorporo a esta lista es el *Kumu*²¹¹ que aparece vinculado al inframundo desde época prehispánica. En la *Relación de Michoacán* la tuza²¹² es uno de los animales del Dios del infierno (de Alcalá, 2000: 400) junto a otros como la culebra y el ratón (Terán, 2000:294) tal como lo son en la actualidad y como se asocian en la figura 35, máscara de diablo que sustituye la nariz por una tuza con trazas de ratón. Estos vínculos entre el diablo, el inframundo, la muerte, la tuza y el ratón se constatan en Ocumicho con los relatos que se cuentan sobre estos animales.

²¹¹ Recordemos que algunos autores ligán el nombre de Ocumicho a este animal a partir de lo referido en la *Relación de Xiquilpan*: *Dizese Ocomicho porques tierra de muchas toças* (Reynoso, 1983:15).

²¹² En ocasiones la *Relación* se refiere a la tuza y en otras al topo. Argueta aclara que en estas latitudes del país el topo no existe como tal y que donde se nombra topo debería decir tuza (2008:71).

Se sabe que la tuza va agujereando el mundo poquito a poco “por eso dicen que el mundo es viejo ya y por eso el tuza así anda como los animales que nos comen el diente, como animales chiquitos y por eso el tuza así anda agujereando” es un animal no bendecido “también es parte del demonio porque es muy perjudicioso [perjudicial], y es bravo, y la rata y ratones también son del diablo”.



Fig.35: Máscara de diablo. 2002.

Tuza, topo y ratones parecen intercambiarse en las narraciones, por ejemplo, se cuenta que abajo de la tierra vive el ratón, que se “come el vestido, la carne, para que suba la pura alma” de los muertos y en otros relatos hay un ratón que asiste a los difuntos para darles vida, así lo refiere Paulina Nicolás en la historia de una pareja cuyo amor eran tan grande que deciden firmar un documento en el que se comprometen a enterrarse juntos cuando uno de los dos muera. Ocurrió entonces que la

esposa del señor murió y él se enterró con ella, paso bastante tiempo y seguía vivo junto a su esposa hasta que un día, “entró ya el ratoncito y llevó una florecita chiquitita y que dejó allí y que ya agarró esa florecita - yo creo que Dios le dio pensamiento ya - y que la puso aquí en la nariz a su esposa y que así la ponía y que la quitaba y ni la florecita se marchita, estaba bien bonita también; y que un día trajo un papelito chiquito el ratoncito y que lo dejó allí, que lo agarró y que estaba escrito ahí, le decía: échalo ahí en la nariz y en los labios; y que con eso iba a despertar”, así lo hizo el señor, su esposa despertó, salieron a la luz y con esa flor devolvieron la vida a mucha gente²¹³.

Aquí la vida viene desde la parte de abajo, desde el inframundo en forma de ratón, un espacio desde el que pueden sanar ciertas dolencias acuosas, como los granos, que se curan con la tierra de la tuza.

Es esta relación con el inframundo y la muerte la que lo convierte en un animal de mal agüero, por eso se avisa en Ocumicho que si el *Kumu* sale en la cocina “es para llevar en otro mundo”, creencia que se extiende a otras comunidades, como Pichátaro,

²¹³ Este relato parece formar parte de un cuerpo de historias, como la de Macario, en las que la muerte, como personaje antropomorfo, entrega a un hombre la pócima para revivir a los muertos.

donde se sentencian que “cuando la tuza sale en la cocina o en el patio se muere alguien” (Cerano, 2014:117).

e.- Los sapos



Los sapos también son animales peligrosos representados en distintos tipos de piezas, como en esta máscara de venado con sapos cubriendo nariz y mejillas, recordemos que el venado es una de las formas que adopta el diablo-*japingua* y los sapos, en especial los grandes, se consideran demoniacos porque traen desgracias y porque son utilizados por las brujas²¹⁴ para hacer “trabajos”, prácticas extendidas de las que tenemos noticias desde la colonia.

A una comadre de Paulina Nicolás le dieron de comer un tamal de harina muy grande que casi le provoca la muerte. Era un sapo lo que le dieron y su cuerpo se empezó a hinchar y a hinchar sin razón alguna hasta que dio a luz a cientos de sapos pequeños que le estaban comiendo por dentro. Prácticas similares las refiere Velásquez para Charapan donde los tamales, siendo alimento²¹⁵, se emplean como soportes de brujería a través de los que se introducen hechizos en los cuerpos de las víctimas (2000: 136).

Pero la práctica que parece estar más arraigada en la región es lo que en la colonia se conocía como *zarpazo*.

“¿Qué es eso de zarpazo? -pregunta Lucas a Juana Rodríguez, negra queretana- Respondiéndole la dicha negra: cojan un sapo vivo y échenlo en un jarro o en una olla y allí dentro de la dicha olla o jarro echan un pedazo de pan, del propio

²¹⁴ Este vínculo entre el sapo y la brujería posiblemente se enraíce en la tradición europea: En el año 1232 Gregorio IX en su decreto sobre brujas, diablos y herejes -carta dirigida al Rey de Alemania, Enrique VII- explica que cuando los novicios se inician en un grupo de herejes, besan a un sapo en las partes traseras y en la boca y después le chupan la lengua y babea. (Link, 1995:124); en España, el brujo era marcado por el diablo con un sapo pequeño en la niña del ojo, y cada brujo tenía un sapo familiar al que vestía y cuidaba, sapo que facilitaba el ungüento para volar (Menéndez Pelayo, I: 612 en Velásquez, 2000: 204) y este animal también formaba parte de los guisos especiales que consumían las brujas (López, 2000:140).

²¹⁵ Ejemplo antiguos del S. XVIII recogidos en los archivos de la Inquisición refieren como las brujas daban de comer a los maridos hormigas arrieras, zopilotes o polvos de sapo en la comida (AGN, Inquisición, t 792, exp.14; t 673, exp.10 en Velásquez 2000:139).

pan que la persona a quien quieren hacer mal para que muera come, y echando el dicho pan en la dicha olla donde el sapo vivo y gustando de él el dicho sapo haría mal y peligraría la persona de la vida”. (Aguirre, 1973:233).

Velásquez (Op. cit.) refiere como en Charapan se utilizaban hechizos en los que un sapo se encierra en una olla para dominar la voluntad de otra persona y en Ocumicho estos animales se emplean bajo un principio similar para acabar con la vida de la víctima:

“Como una persona que regañó contigo y el sapo lo amarró el pescuezo para sufrir, no rápido se mueran, al pasito, puro sufriendo, y si lo amarran cuanto tiempo para una persona que están embrujando y cuando quieren terminarlo el sapo se muere por sufrimiento y la persona también se muere, muchos así lo usan ese sapo”.²¹⁶



Fig.36: “Gallina”, Rutilia Martínez, circa 90s, Acervo de arte indígena CDI.

Condenado al aniquilamiento, el animal experimenta lenta e inexorablemente un deterioro que, día a día, va correspondiendo con el debilitamiento y la enfermedad de la persona hasta llevarla a la muerte. Eso es el zarpazo (Aguirre, Op.cit.: 236), que sin recibir este nombre sigue vigente en Ocumicho.

En muchas piezas vinculadas al diablo o al pecado encontramos sapos adheridos a los cuerpos de animales que, bajo el nombre genérico de “gallinas”, cubren las escenas eróticas, mero adorno o tal vez alusión a la sexualidad brujeril. (Fig.36).

f.- Los Puercos

Otro animal que suele vincularse al diablo es el puerco, relacionado con la brujería, el carnaval y el castigo divino. Noticias de ello nos llegan desde la Europa medieval donde el cerdo era una de las imágenes zoomórficas del diablo²¹⁷ (López, 2000:119) y uno de los animales que montaban las brujas en sus aquelarres (Ibíd.: 140).

²¹⁶ Relata Rutilia Martínez.

²¹⁷ Al cerdo, acompañante de san Antonio abad, se suman otras personificaciones del diablo como el macho cabrío (que preside los aquelarres), el león (que ataca a los anacoretas del desierto), el jabalí (que aterroriza a la gente del campo), el mono (imitador de las obras divinas), el cuervo (la negrura de la muerte), el basilisco (que causa la muerte del alma), la liebre y el buitre (López, 2000:337).

En la región purépecha Lumholtz refiere historias sobre un ser híbrido y monstruoso que atemorizaba a la gente adquiriendo, entre otras, la apariencia de un cerdo:

“Hallándome en Paracho, había oído hablar de una misteriosa culebra de piedra que por primera vez había descubierto en la cumbre de una montaña próxima a Cuitzeo [...] La describían con figura de serpiente, pico de pájaro y cola levantada como de alacrán, asegurando que a veces tomaba el aspecto de cerdo [...]” (1945: 422).



Fig.37: diablo trepado sobre un puerco. Enriqueta Zacarías Zamora, 1999.

El puerco es una de las formas que toma el diablo²¹⁸ y también es uno de los animales elegidos por las brujas para hacer sus fechorías. En Charapan (Velásquez, 2000: 124), por ejemplo, las brujas de Ocumicho tienen fama por su poder y es sabido que vuelan usando alas de petate, y que les gusta “disfrazarse” de tecolotes, gatos, puercos y perros (Ibíd.: 181-182), hecho que se constata al escuchar los testimonios de quienes experimentaron en carne propia el “trabajo” de una bruja hecha puerco.

Así le ocurrió a Antonia. Su esposo murió vomitando sangre porque él andaba con otra mujer que le estaba haciendo hechizo. Cada vez que Antonia dormía con su esposo se escuchaba a un puerco gritando junto a la puerta y donde ella caminaba el puerco iba detrás, en la calle, en todos sitios aparecía gritando hasta que se murió su marido. Y lo mismo le ocurrió a la hija de Celia que murió también de hechizo, indicio de ello era el hecho de que todas las noches venía un puerco a llorar a la puerta del troje donde dormía su hija. A estas historias me remite la obra de Enriqueta Zacarías Zamora, en la que vemos a un cerdo montado por un diablo ataviado con lo que aparenta ser una falda que lo feminiza (Fig.37).

²¹⁸ Tal como contaba Juan Pózar el diablo aparece como animal para espantar más a la gente; Paulina Nicolás cuenta que el puerco es con diablo “por eso cuando es fiesta de carnaval lo matan a los puercos”; En otras comunidades, como en Nurío, “Cuando sueñas que hay mucha carne de puerco o cabeza de puerco es una desgracia grande para tu familia” (Cerano, 2014:109), esta información refuerza la idea del vínculo del puerco con lo demoniaco.

Los otros relatos que se cuentan en Ocumicho continúan la narración del origen de los animales, y narran la desconfianza de los vecinos ante las proezas del niño Dios, situación que desencadenó un episodio en el que son creados los puercos.

“[...] los niños lo veían ya y que avisaban a su papá y a su mamá y vecino y que ellos decían ‘ya no junten con ellos quién sabe qué será ese niño, será hechicero’, y que no los dejaba de juntar con ellos. Y que una vez fue a buscar Jesús a ellos para que jugaran y que ella tenía cerrados sus hijos, y adentro tenía en un cuarto cerrados y que le dijo: ‘no están ellos’, y que como era Dios ya, pues dijo ‘ummm...’ Y se fue, y que estaba oliendo que estaba allá adentro y que otro día regresó y que así le dijo, no están ellos, y que le dijo, ‘ummm... tú dices que no están pero ahí están adentro’, y que ella le dijo, ‘no, esos son puercos, que están allá adentro’, y que ellos estaban ‘¡hiiii, hiiii!’ estaban riendo los niños, ‘¡ah! ¿Son puercos?’ le dijo Jesús a la señora, ‘Sí, son puercos, todavía no les doy de comer’, ‘¡ah! si son puercos pues que se queden puercos’ y que ellos salieron puercos, que porque no querían juntar con él”²¹⁹



Fig38. : diablo sobre puerco-toro.
Acervo del MAIP, circa. 60s

Esta historia también se cuenta en Ahuiran con ciertas variantes: en esta versión el niño Dios invita a jugar a otros infantes, su madre no les permite jugar con él y los esconde detrás de unos petates, Dios, “que todo lo ve”, le pregunta que había allí y ella le dice que eran puerquitos “El salvador los bendijo y se fue”, los niños se convierten en puerquitos y es “así como nacieron los puercos. No es bueno andar negándose porque uno peca” (Zalpa, s.f., 82), así les pasó a estos animales, contaba Heliodoro Felipe, que “eran cristianos como nosotros” pero al no querer estar con Dios los colocó del otro lado, del lado del mal, por eso dicen que “siempre miran para abajo, no miran al cielo”.

Los diablos que cabalgan a lomos de cerdos de barro (Fig.38) evocan estas historias que los posicionan como el animal del carnaval²²⁰, el *no ambákiti* y las brujas, que siendo cristiano rechazó “estar con Dios” y por eso ahora está con el diablo.

²¹⁹ Relato de Paulina Nicolás Vargas.

²²⁰ Entre los otomíes el cerdo es el animal sacrificial por excelencia del carnaval (Galinier, 1990: 590).

g.- Perros y coyotes

El perro tal vez sea el animal del diablo más vinculado al inframundo, advierte a los humanos de la cercanía de la muerte, los ayuda a cruzar el río de los muertos, es de mal agüero y es la imagen elegida por el diablo y la *Miringua* para espantar a la gente. Entre todos hay uno que destaca sobre los demás: el coyote, un perro que abandonó a su amo, el diablo (Carrasco, 1974:104).

La presencia de los perros en las colecciones de los años sesenta y setenta es significativa, sin embargo en los registros de piezas contemporáneas escasamente se representa este animal.



El coyote es un animal creado por el diablo (Carrasco, Op. cit.) una relación que evidencia la primera obra seleccionada (Fig.39) una de las más antiguas que se han conservado. En esta pieza, de extraordinaria expresividad, el diablo está en manos de un perro que tiene todas las trazas de ser un coyote con su morro afilado, pelaje pardo y cola esponjada.

Fig.39: ¿Coyote? con diablo. Acervo de Arte Indígena, CDI, México. no.cat. A-18742-16-40, circa. 60s.

El nombre de la comunidad lacustre de Ihuatzio²²¹ (lugar de coyotes) atestigua la relevancia de este animal en época prehispánica, y la etnografía de la región evidencia la importancia de los coyotes en la cultura purépecha contemporánea; animales del diablo poderosos y ambivalentes, que al tiempo que son de mal agüero, dan fuerza, protegen y curan.

Como ya se adelantó el coyote es un perro que abandonó a su amo y en Ocumicho se refrenda su relación por los *tres pelos del diablo* que tiene en su cuerpo

²²¹ Una de las tres capitales del imperio Tarasco,

“uno en la punta de la cola, otra en la cruz donde salen las paletas y otro en la nuca”²²². De ahí proviene el poder de su pelaje y su cola, empleados en Ocumicho para curar el mal de ojo de los niños y en comunidades como Pichátaro para evitarlo (Cerano, 2014:87), o para preparar hechizos que acaban con la vida de las personas entre agudos dolores (Velásquez, 2000:157). En ámbitos más mundanos, como los partidos de fútbol de Ocumicho, los jugadores llevan una cola de coyote “para que apantalle a los otros y para que ganen”, además, los coyotes son animales que “avisan” de que algo malo va a pasar, tal como lo hacen los perros de los que hablaremos a continuación.

En Ocumicho se cuentan historias sobre distintos tipos de perros: los normales, los que te ayudan en el río y los negros grandotes.

Los normales son animales que avisan de la cercanía de la muerte (Márquez, 1994:283) porque son capaces de verla. En Nurío, por ejemplo, “Si un perro ladra mucho de día es porque se va a morir un o una joven soltera” (Cerano, 2014:114), y en Ocumicho se dice que si un perro te orina en los pies es signo de que alguien morirá y lo mismo ocurre cuando se les escucha llorar: morirá un hombre si lloran en la noche y una mujer si lo hacen en la mañana. Avisan, porque “esos ven muchas cosas”, tan es así que si una persona se pone en los ojos las legañas de un perro será capaz de ver a los muertos (Ibíd.: 137).

Esta capacidad de ver a la muerte se refleja en las narraciones de Ocumicho, como en aquella que relataba Paulina Nicolás, de un apareja que no vivía “bien” “eran como un árbol seco que no barrían ni ponían flores ni copal, no servía para nada”. y de como su perro les avisó de que la muerte se los iba a llevar “y se compusieron y adornaron bien y la muerte apareció y no los señaló con la varita. No se echa de ver el muerto no más una sombrita amarilla se ve, no más lo apunta un garrotito que trae [como guadaña] y va a avisar a Dios de cómo están” pero los perros si son capaces de verla.

Este vínculo entre los perros y la muerte se refuerza por su carácter sicopompo compartido con otros pueblos indígenas de México y del mundo²²³. Entre los purépecha

²²² Testimonio de Juan Pózar Clemente.

²²³ En Mesoamérica el río de los muertos obligaba a enterrar a los difuntos con cuentas que entregarían como pago a un perro que los ayudaría a cruzar las aguas y hasta la fecha esta idea se extiende por pueblos mestizos e indígenas del país. Entre los otomíes, por ejemplo, “el perro es el animal de los muertos, [...] por su función de psicopompo en los rituales funerarios de Santa Ana Hueytlalpan, durante los cuales se introduce un perro de barro en miniatura directamente en el ataúd. Según fragmentos de mitos antiguos, el perro acompaña al hombre por el río subterráneo que se hunde en las profundidades del cerro y le ayuda a franquearlo en numerosas ocasiones” (Galinier, 1990: 589).

se dice que no se debe matar a un perro porque si lo haces no te vas a poder morir (Cerano, Op.cit.:118) y en Ocumicho se cuidan los perros con una visión de futuro, sobre todo los perros negros porque si te reconocen te ayudarán a cruzar el río y si no lo cruzas allí te quedas esperando y “no acabas de morirte”.

Los otros perros también son negros, pero estos son “grandotes”. En Capacuaro se describen como “gigantescos” (Barba de Piña Chan, 1995) y suelen aparecer en el cerro, en las orillas, fuera de los límites del pueblo, siempre como representaciones del diablo²²⁴ que afectan la vida de los humanos con “el espanto”, sobre todo a aquellos que transgreden “el costumbre” (Muñoz, 2011).



Fig.40: “Figura Bicéfala (diablo y zoomorfa)”. Colección Ruth de Lechuga. Museo Franz Mayer. 1978.

A estos perros me remite la figura 40 una obra bicéfala de los años setenta en la que observo la cabeza de un perro y la de un diablo, la de este último de mayor tamaño, lo que sugiere una jerarquía en este ser que sintetiza la capacidad que tiene el demonio de metamorfosearse.

Este animal remite al diablo en su forma de perro y su representación evoca relatos inquisitoriales como el de Joseph Castillo, que a finales del S.XVII contaba como el demonio “para distraerlo de su oración [...] se le

aparecía en las noches en forma corporal subiéndose a caballo sobre un perro” (AGN, Inquisición, vol.1515, exp.2 f. 92r-92v. en Ayala, 2010:199). Este gusto del diablo por los perros se constata en las noticias purépechas de lo sobrenatural.

“[...] fue en las doce en adelante. Y según dicen que es cuando transita pues la mala hora, ya cuando la gente ya menos transita y es cuando puede aparecer uno de esas cosas. [...]” pasó por la calle principal, cerca de un barranco hondo por el que siempre transitaban personas por encima de un puente hecho con tablones y “ya llegando ya casi faltando como unos cincuenta metros pa llegar al puente,

²²⁴ En otras latitudes el perro también es el diablo mismo o su enviado, perros que también son negros y enormes cuyas descripciones los presentan como seres terroríficos: “perro grande como pichón de burro”, “perro negro con ojos refulgentes”, “perro enorme que hecha fuego por los ojos”, “perro negro que arrastra cadenas”, “perro de mirada roja que paraliza a quien lo mira a los ojos”, todos ellos monstruosos, una imagen que algunos autores identifican como un símbolo universal que tiene su origen en el Cerbero griego de tres cabezas que cuidaba el Hades y que el pensamiento cristiano se identificó con el diablo (Barale&Nader, 1998:107).

cuando de repente vi que... pero clarito lo vi pues, que era un perro. Pero no normal, no normal así como un perro así, chico. No, sino un perrote grandote, negro. Así mira, como que si fuera volando el cabrón, para cruzar al otro lado. Al lado de arriba, salió y, para brincarse hacia al lado de abajo. Todo lo abarcó todo, todo brincó lo que era el puente. Así, zas. ‘Chirrión, ¿pues qué será?’. Pero, claro lo vi que era un... figura de un perro, negro”. Nada escuchó, el perro no hizo ningún ruido al caer sobre la basura del barranco, sólo le recorrió un escalofrío que le paralizó, sentía que caminaba pero no avanzaba hasta que dijo ‘ave María Purísima’ y entonces sintió que ‘le soltaba’ ese perro, todo esto le ocurrió por andar de “nochero” de “carajo” (Historia narrada en Santa Fe de la Laguna, Rico, 2011: 40-48).



Fig.41 (izq.): Colección del Museo de Artes e Industrias Populares, INAH Pátzcuaro, circa. 60s. En esta obra el diablo monta un animal fantástico de diez patas y cabeza de perro. Fig.42 (dcha.): “Perro con diablo”. Alberto Vicente Ortiz. 2011.

Andar en el cerro, andar de “nochero”, de “carajo”, o de “borracho” implica el riesgo de que te salga este perro que no es otro que el mismísimo diablo²²⁵.

Así le pasó a Juan Pózar, quien contaba que un día que estaba en el cerro con los borregos le disparo a una hierba que se movía como si hubiese un animal. Era un perro gordo que aventaba a los otros perros, le disparó y al día siguiente volvió a lugar, buscó la sangre y se dio cuenta de que le había disparado a un borrego. “Era demonio y yo creo quería invitarme pero no lo deje”.

En otra ocasión, mientras caminaba “un poco tomado”, le saltó cerca de su casa

²²⁵ Entre lo otomíes el perro también es la encarnación del diablo, no lo dejan acercarse a ningún alimento limpio y es “el señor de los ricos”, símbolo de abundancia, animal tan diabólico como lo son las cabras o los borregos. (Galinier, 1990: 589).

un perro enorme, negro, con las ojeras bien paradas, el perro se paró frente a él y Juan disparo dos tiros, cuando se dio cuenta le había disparado a un compadre que estaba detrás del perro. Era el demonio, o una bruja, no lo sabe bien pero estaba allí para que él matara a su compadre.

En estos hechos el perro y el diablo son uno²²⁶ y en las obras aparecen vinculados en animales bicéfalos, en conjuntos en los que el diablo cabalga a lomos de un animal fantástico con cabeza de perro (Fig.41) y más recientemente en evocaciones de la imagen de Rómulo y Remo adaptadas a una versión ocumichense en la que el diablo es el protagonista (Fig. 42).

h.- El ganado: chivos, vacas y toros

Entre los purépecha encontramos múltiples narraciones en las que la ganadería se asocia a la riqueza mal habida otorgada por *Japingua*, relatos a los que ya hicimos alusión al hablar de los cerros en los que se resguardan los chivos y las reses que ahora nos ocupan.



Fig.43 (izq.): Ente bicéfalo con cabeza de chivo y diablo. Acervo de Arte Indígena CDI México. No. cat. A-5185-16-40, circa. 70s.



Fig. 44 (dcha.): “diablo jugando con cabras”. Tomasa Rafael Julián. 2012.

La relación del chivo con el diablo encuentra sus raíces en el mundo europeo (Link, 1995; López, 2000).

Las dificultades que enfrentaron los artistas cristianos para representar un diablo del que no tenían antecedentes ni literarios ni iconográficos les llevaron a mirar al

²²⁶ En el arte occidental también encontramos representaciones del diablo en las que éste aparece con rasgos de perro, por ejemplo en su rostro (Link, 1995:47)

mundo clásico. Allí encontraron a Pan, de quien tomaron diversas características como los cuernos, pezuñas, orejas en punta, rabo y pelo en la parte baja del cuerpo, lo que convierte al diablo en “el peludo” o “el macho cabrío” referido en el Levítico (Link, Op. cit.:54), rasgos que lo distinguen de las ovejas de Dios²²⁷.

En Ocumicho los chivos son animales que *Japingua* resguarda en su cueva y es común escuchar historias como la de Marcelino Vicente en las que el diablo se persona como un señor ataviado con un gran sombrero pero con una pata de chivo y otra de gallina.

En las piezas de barro el chivo aparece asociado al diablo desde los primeros años, tal como se aprecia en la figura 43, un animal bicéfalo de los setenta, de nuevo negro y con atributos sexuales que dejan claro que es un macho cabrío, con la cabeza del diablo en el trasero.

En obras más recientes los chivos aparecen en máscaras y en escenas de diablos como un personaje que complementa la obra (Fig.44).

Los toros, y las reses en general, también son del diablo, una creencia purépecha compartida con otros pueblos del mundo²²⁸, él las creó y él las ofrece a aquellos que firman el pacto a cambio de riquezas, pero también son animales bendecidos por Dios a través de procesos distintos en los que las reses o el diablo son engañados o confundidos para beneficio de los hombres.

En el arte de Ocumicho los toros están presentes en las colecciones más antiguas de juguetería. En el acervo del Museo de Artes e Industrias Populares encontramos decenas de silbatos con forma de toro (Fig.45) que podemos datar en los años sesenta; en la colección del Museo Americano de Historia Natural hay silbatos con forma de toro datados en 1951 (Fig.46) y Robert West en su *Geografía de Tarasca* de los años cuarenta describe el tipo de formas que se hacen en Ocumicho: “Juguetes diminutos en forma de caballos, ovejas, bueyes y gente” (West, 2013:140).

²²⁷ “Serán congregadas delante de él todas las naciones, y él separará a los unos de los otros, como el pastor separa a las ovejas de los cabritos. Pondrá las ovejas a su derecha, y los cabritos a su izquierda” (Mateo 25:31-33 en Ayala, 2010:218).

²²⁸ En Tucumán (Argentina) existe un mito con múltiples variantes en el que Juan Argañaraz es un rico hacendado del que se sabe que era “amigo del diablo” y cuando muere, una serie de sucesos extraordinarios ocurren: “apareció un hermoso toro negro de pelaje rizado y cuernos dorados que, después de dar estridentes mugidos, se retiró a toda carrera y tras él toda la hacienda del difunto” (Barale & Nader, 1998:60); en otras variantes este toro llega en la punta de un ciclón del sur, se trata del toro Supay y a él, como diablo, se asocia la idea de la riqueza: “En el Noroeste Argentino es muy fuerte y frecuente la creencia que atribuye la riqueza a pactos que los hombres realizan con el diablo. La excesiva riqueza es síntoma de desmesura y desequilibrio pecaminoso” (Ibíd.:101).



Fig. 45 (izq.): Silbato, toro. Mexican & Central American Ethnographic collection. American Museum of Natural History. no.Catal.: 65 / 4877 . Fecha de adquisición 1951.

Fig. 46 (dcha.): Silbato de torito. Acervo del Museo de Artes e Industrias Populares INAH Pátzcuaro. no. Catal: 2343/10-518808, circa. 60s

Desde fechas muy tempranas encontramos también diablos que montan toros como variante de una tradición de jinetes-silbatos de los que hay amplia evidencia. Los diablos se integraron a esta manera de hacer juguetes y aunque en los relatos el señor del “sombbrero” aparece montado en una mula, estos diablos de barro de los años sesenta aparecen a lomos de toros más que de caballos (Fig.47), evocando esas otras historias que hablan de toros y reses no bendecidas que desean comerse a los humanos hasta que la intervención divina los dispone como alimento para los hombres.



“El buey sacaba mucho vapor y que calentaba al niño y que el toro arrimaba ya pensando: ‘¡ay qué bonito el niño! yo quisiera comerlo’. Pensando pues ya. Y que el niño le dijo: ‘tú vas a comer a las gentes’. Y que ella se fue bien alegre que iba: ‘Yo voy a comer a las gentes ¡ay qué bueno!’. Con risas se fue y que luego allí se cayó en el agujero de la tuza y que ya decía: ‘¿Qué me dijo aquel niño?’. Y que se regresó a preguntarle, que se le había olvidado. Y el niño también se quedó pensando y lo llamó otra vez: ‘Ven, ven a calentarme otra vez ese humo, se me olvidó decirte una cosa, tu eres para que la gente de aquí del mundo te coma, te mate, estas bendecido’. Y se fue ya triste”.²²⁹

Fig.47: diablo sobre toro, MAIP, circa. 60s.

¿Marcelino Vicente?

²²⁹ Relato de Heliodoro Felipe. Esta historia me llama la atención por lo que tiene de común con un episodio de la *Relación de Michoacán* en la que también interviene un topo que da indicaciones sobre el destino del protagonista, Zurumban: “Y como trujese leña para los cúes, la diosa Xarátanga le favoreció y fué Sacerdote mayor, y el dios del infierno le oyó y un topo que salió encima de la tierra, en medio del camino donde él traía leña en Vnguani, púsose aquel topo en el camino levantado y allí le mandó que fuese señor y que tuviese por diosa a Xarátanga, y ahora lo es” (De Alcalá, 2000:400). En la historia del toro que contaba Heliodoro Felipe, la tuza no habla pero es su presencia en el camino la que tuerce también el destino de las reses.

En este relato el toro es burlado por el niño Dios y en otros la víctima del engaño es el diablo creador de todas las reses, hecho que en algunas versiones se incorpora a la narración de la creación de los animales vista en páginas anteriores.

“Dicen que fue su hermano de Jesús el diablo y que le dijo: ‘yo también formé animales, ahora sí que formé un animal muy grande, ven para que lo veas’. Y que fue Dios y le gustó para él las vacas y que le dijo: ‘pero que éstos no son tuyos. No, estos son míos’. Que cuando quiso decirle que por qué eran de él, que ¿cómo las había formado? ‘No, sí pues son míos [le contestó Dios] yo los formé, tienen esta marca estos animales, con eso los reconozco yo’. Cuando vio, ya tenían marcado en la misma parte donde, ahí se marcan los animales, ya tenían una J. ‘Mire, ahí está hasta mi inicial, así que son míos’. ‘¡Ah! yo no me acuerdo que los marqué, pero si están marcados pues, sí son tuyos’. Y ahí se los llevó y ya no más le dio el bautismo al animal para que fuera servidor del hombre”²³⁰.



Fig.48: “Toro con pareja”. Cecilia Basilio Felipe. 2011

El modelo del diablo cabalgando un toro se mantiene vigente hasta hoy en día y parece indicar estas relaciones entre ambos personajes que se constatan a través de las noticias de *Japingua*, al que también se vinculan los matrimonios de mujeres avariciosas (Fig.48), un ser sobrenatural que en algunas narraciones es tratado y dominado como un toro.

El diablo como res aparece en el cuento de Juan Alonso. En esta historia se refieren los avatares de un señor muy pobre que hace tratos con el diablo a cambio de riquezas que compensará entregando su único hijo a la edad de treinta años, momento en el que su primogénito, convertido en sacerdote, decide burlar al diablo de la siguiente manera:

“[...] preparó un corral, un corral así como para torear, y allí, este, los puso ocho [rosarios] él ya había estudiado pues, y que puso rosarios allí alrededor y allí en la puerta, allí lo estaba esperando”, cuando llegó el diablo al recinto “que tenía muchos rosarios en la mano y que se los aventaba así, [...] lo aventaba un rosario [a la manera en que se laza un toro] le dijo : ‘No, yo no puedo llevar a tu hijo’”²³¹

²³⁰ Relato de Juan Pózar Clemente.

²³¹ Relato de Paulina Nicolás Vargas.

El corral de esta narración es el recinto en el que se espera al diablo para “lazarlo” como una res, una liga que se refuerza con las historias de Pitasio, ganadero de Ocumicho muy rico que “estaba con *Japingua*”, hecho que cada noche constataban sus vecinos al ver un toro que pernoctaba con él.

“[...] [*Japingua*] a él lo visitaba en forma de toro, él se dormía allí afuera y que el que lo traía de bueyero lo encerraba al toro por allá abajo y que cuando llegaba en su casa allí estaba el toro enterrando los cuernos muy profundo y arrancando la tierra allí, que el otro día se amanecía y no veía nada y que don Pitasio allí estaba y que le decía: ‘no, tú deja eso, no te fijas en él, deja el toro carajo ese’. Así que yo comprendo que la *Japingua* es el mismo de diablo. [...] diablo se parece a gente, no más en los pies tiene pata de pollo, el vestido se le brilla y que el sombrero trae como charro y que le suena la espuela”.

Estas asociaciones entre diablo, riqueza y reses²³² son analizadas por distintos autores (Báez, 2001, para el caso de México y por Barale y Nader, 1998, para el de Argentina) como el cruce de factores históricos y sociales en los que el pensamiento católico se adapta para comprender los desequilibrios de la realidad. Así, la lógica ubica a los pueblos, desposeídos y agricultores, en el lado del bien y a los recién llegados, ganaderos y enriquecidos de forma mal habida, en el lado del mal.

Esta idea es la extensión de la visión generalizada en los pueblos amerindios del mal como “un desequilibrio en la armonía de las relaciones del individuo con la naturaleza, consigo mismo, con otros, y con los poderes sobrehumanos”. (Gutiérrez, 2009: 152).

²³² El vínculo del toro con la abundancia podemos rastrearlo hasta el mitraísmo romano en el que este animal es la fuente de los frutos de la tierra y el mundo material (López, 2000:44), cuya semejanza con *Japingua* se extiende a la relación entre este culto y las cavernas, espacios imitados en los mitreos.

i.- Los Tecolotes

Uno de los animales más representados en Ocumicho es el tecolote, personaje que “desde siempre” forma parte del repertorio de la juguetería y que se sigue elaborando hasta la fecha en la comunidad, tan es así, que cuando se hace referencia a la producción de silbatos se habla genéricamente de “*tecolotitos*”.



Fig. 49 (izq.):
¿Tecolote?. Col. Museo
de Artes e Industrias
Populares, INAH.
Fig.50 (dcha.):
“Tecolotito”, Bárbara
Jiménez, 1997.

Los silbatitos actuales son piezas de pequeño tamaño, los más comunes miden alrededor de 7 cm. de alto; en colecciones diversas se resguardan silbatos de 15 a 20 cm. de alto, como el de la Fig.49 -un modelo que a día de hoy escasamente se realiza- y otros con múltiples diseños: muñecas que cargan un silbato con forma con cántaro, animales diversos, sobre todo toros y caballos, jinetes, ermitaños y diablos, siendo los más comunes los de pajaritos y todos compartiendo un sonido común que se asemeja al canto del *Tukúru*.²³³

Los tecolotitos o *tukúru sapíchu*²³⁴ suelen ser “de molde” y se hacen así “desde en antes”²³⁵, tal y como lo hacían las abuelas de las que se heredaron muchos de los moldes que aún se utilizan para hacer estas piezas, producción orientada fundamentalmente al circuito de tianguis regionales purépechas.

²³³ Nombre del búho o tecolote en purépecha.

²³⁴ Viene a ser un diminutivo de *Tukúru* por el que se denomina de forma generalizada a los silbatos de barro. Así lo recoge el diccionario de Velásquez Gallardo (1988) donde el significado que le da a la palabra *Tukúru* es: “silbato de barro”.

²³⁵ Autores como Rubín de la Borbolla ubican el origen de estas piezas en época prehispánica, posiblemente por la presencia de aerófonos tarascos de barro, de uso funerario, con formas zoomorfas y antropomorfas que recuerdan a las formas y usos contemporáneos, recordemos que estos silbatos se emplean tradicionalmente como ofrenda de difuntos en la Cañada de los Once Pueblos.

A grandes rasgos la forma del tecolote-silbato se reduce a una estructura trípode, con un cuerpo ovalado, hueco en su interior, que forma la caja de resonancia del silbato, cuya boca se crea en la cola del animal²³⁶.

La decoración de estas piezas suele limitarse al dibujo a pincel de líneas que recorren patas y cuerpo, aunque es habitual que las superficies amplias se decoren con algún motivo figurativo, tal es el caso del “*tukúru sapíchu*” de Bárbara Jiménez (Fig.50) que engalana su pecho con un motivo floral.



Fig.51: “Tecolote del cerro”.
Paulina Nicolás Vargas. 1999.

Las variaciones sobre este modelo son muchas. En el “Tecolote del cerro”²³⁷, de Paulina Nicolás Vargas (Fig.51), se busca un efecto realista; aumenta el tamaño y se complejiza su hechura con el añadido del plumaje realizado con la técnica de pastillaje pero la forma sigue siendo la de un silbato convencional.

El color es oscuro, “como son los tecolotes”, y se ilumina con las líneas blancas que diferencian cada pluma, a la vez que el punteado en amarillo enriquece la decoración con una aleatoriedad que imprime cierta soltura al plumaje. La decoración se completa con “los hijos del tecolote” sobre las plumas del personaje principal, que en palabras de Paulina, están ahí “para que no se vea tan sencillito”. Dos figuras secundarias que de forman simétrica rematan la composición.

Este tecolote es del cerro y “no hace nada, es del cerro pues”, muy distinto del que nos ocupara a continuación.

La obra de Mercedes Elías Sánchez, que ella misma tituló “Tecolote de diablo con la cabeza de un toro” (Fig.52) es un silbato que presenta diferencias formales y temáticas que lo distinguen de los anteriores. La primera radica en su tamaño, no es

²³⁶ También hay quien hace el silbatito con molde y sobre el mismo modela el tecolote.

²³⁷ Pieza ganadora de un quinto lugar en concurso “Ocumicho 2000” de 1999.

sapíchu, es decir, no es pequeño, se trata de una obra de 35 cm. de alto, dimensión que la transforma en una pieza esencialmente decorativa.

En la revisión de distintas colecciones de museos encontré múltiples ejemplos de piezas de este tipo, obras grandes que seguían incorporando el silbato en una esquina, sin un sentido aparente, Parecería que en aquellas fechas, en los años setenta, estas piezas estuvieran en transición entre la juguetería y lo ornamental, como si las mujeres de Ocumicho no vieran el sentido de hacer una pieza de barro sin utilidad alguna.



Fig.52: "Tecolote de diablo con cabeza de toro".
Mercedes Elías. 1997.

Este concepto no abunda en la actualidad, ahora las piezas son "juguetes" o "de puro lujo", pero hay algunas que se hacen para un mercado concreto, el de un público que anhela lo tradicional al tiempo que lo "fantástico", valores añadidos que Mercedes Elías concentra en su obra.

El esquema compositivo de esta figura se reduce a dos diagonales que desde las alas se continúan hasta

las cabezas de diablo que rematan las patas del animal, con añadidos decorativos como los perros y serpientes que se incorporan al cuerpo. Los colores de la obra son predominantemente oscuros con una primacía del marrón, color propio del tecolote, tal como lo refiere Velásquez en su diccionario: "Tukúru [o tukúri]: Búho, [...] Ave nocturna que sirve de nahual a los magos. Se le atribuyen poderes mágicos; juguete de barro; nombre de un juguete de barro de color café; tecolote" (1988: 202).

Esta asociación de tres figuras: el tecolote, el diablo y el toro hace presente una serie de nociones e historias en las que los dos animales evidencian que "son del diablo", relatos que se entrecruzan con otros, de épocas pasadas y lugares lejanos.

El elemento central en esta obra es el tecolote, pero en esta ocasión no es el del cerro sino el que se conoce como "tecolote de Ocumicho", es decir, aquel que interviene en la vida de la comunidad, animal que en muchas figuras se representa como indicador

de un oficio: la brujería²³⁸, tal como lo hiciera Goya en su aguafuerte “Linda Maestra”, en el que una lechuza acompaña el vuelo de dos brujas sobre su escoba.



Fig. 53. Pieza con anotación en su base “es una interpretación del dicho popular cuando el tecolote canta el indio muere”, anotada por Ruth de Lechuga. 1972. Colección Ruth de Lechuga, Museo Franz Mayer, México.

Una de las vivencias más familiares para todos los habitantes de Ocumicho es la brujería. Pueden practicarla, haber padecido sus efectos o saber curarlos, pueden creer o no en ella, pero todos han escuchado historias de enfermos por “mal oficio” o de los brujos y brujas del pueblo, los conocen, los ven acudir al cementerio en busca de tierra y huesos, son sus vecinos y nada los distingue del resto, excepto sus habilidades, que les dan fama dentro y fuera de la comunidad. En esta cotidianeidad es común enterarse de que alguien murió después de escuchar el canto de un tecolote en su casa.

“Cuando el tecolote canta el indio muere”, esa es la leyenda que la investigadora Ruth de Lechuga escribió bajo un pieza de los años setenta en la que un búho, una serpiente y un perro negro acompañan el cuerpo postrado de un hombre (Fig.53). El refrán al que alude la obra es común en México, tanto en zonas rurales como urbanas y en Ocumicho se sabe que sí es verdad, “así pasa”, un saber que se remonta a época prehispánica.

“Del mal agüero que tomaban del canto del Búho, ave: también cuando oían cantar al búho estos naturales desta Nueva España tomaban mal agüero, ora estuviese sobre su casa, ora estuviese sobre algún árbol cerca. Oyendo luego aquella manera del canto del búho, luego se atemorizaban y pronosticaban que algún mal les había de venir, o de enfermedad o de muerte” (Sahagún 2000, V, IV, 446 en Pérez: 126). “Del mal agüero que tomaban del chillido de la lechuza:

²³⁸ En el arte europeo la lechuza también aparece, en esos casos como símbolo de la herejía (Castelli, 1963: 55).

Cuando alguno sobre su casa oía charrear a la lechuza, tomaba mal agüero. Luego sospechaba que alguno de su casa había de morir o enfermar, en especial si dos o tres veces venía a charrear allí sobre su casa. Tenía por averiguada que había de ser verdadera su sospecha. Y si por ventura en aquella casa donde venía a charrear la lechuza estaba algún enfermo, luego le pronosticaban la muerte. Decían que aquél era el mensajero del dios Mictlantecuhtli, que iba y venía al Infierno [...] que andaba llamar a los que le mandaban” (Sahagún 2000, V, V, 447 en Ídem.).

El Tecolote, nombrado *tukúru* en purépecha, se define en el diccionario de Velásquez Gallardo como un ave nocturna al que se le atribuyen poderes mágicos y que sirve de nahual²³⁹ a los magos; en purépecha también se repite el dicho anterior “*Eka tukuru j’amaka ch’urekua, uintsakueni*. Si el tecolote llega (a tu casa) de noche, es de mal agüero” (Márquez, 1994: 284); en localidades como Cuitzeo y Capacuaro la presencia de tecolotes son la señal que permite identificar el domicilio de una bruja (Piña Chan, 1995 en Martínez 2009); en Cherán estos animales son el aviso de una enfermedad causada por “brujería” (Gallardo, 2002:263) y su canto es la manifestación de que los seres sobrenaturales invocados por una bruja están contestando, llamados que se realizan en cuevas concretas que forman parte de la geografía sagrada de la región, como la del “cerro del Tecolote” (Ibíd.: 236).

Cuando se habla del *tukúru* de Ocumicho se está hablando de brujería y de un “trabajo” que se hace contra alguien por intermediación de una bruja²⁴⁰, una *sikuame* (Gallardo, Op.cit.) y una de las manifestaciones de ese trabajo es la presencia del tecolote que visita la casa de la persona afectada y le canta: “*tuk, tukúru khiuaki*”, canto y mensaje, “*tuk, tukurú*, vengo a dormir contigo”. Esta es la función del tecolote: “está donde anda el enfermo, anda cantando de noche y dice clarito el nombre del que se va a morir o que se enfermó, y peor se pone, así dicen: allí andaba un tecolote cantando, y pues ya dicen ¿quién y quién se irá a morir?”²⁴¹. Este animal es el disfraz de la bruja que está haciendo el “trabajo” tal como lo relataba Francisca Pózar:

²³⁹ El nahualismo en la cultura purépecha encuentra ciertas semejanzas con el nahualismo mesoamericano. En purépecha no existe una palabra similar, contemporánea ni en los textos del S.XVI que signifique lo que un *nahualli*, “término náhuatl cuyo sentido es cercano a “cobertura” o “disfraz” (Martínez, 2009: 219) pero sí existen entidades antropomorfos a las que se asocian formas no humanas que autores como Martínez (Op.cit.) y Velásquez (1988, 2000) interpretan como nahuales, tal es el caso del Tecolote, “disfraz” de la bruja. Al respecto es importante comentar que una práctica común que observé en Ocumicho fue la de regalar a un niño un gato o un perro pequeño, para que “lo cuide”, animal que sufría lo que el niño como réplica de su persona y le ayudaba a superar las enfermedades que se repartían entre los dos, una especie de nahual.

²⁴⁰ También hay brujos hombres, aunque en menor número.

²⁴¹ Comunicación de Emilio Basilio.

“Una señora que anda ahí todavía; que estaba bien dormida, que así llegaba el Tecolote, que le decía, que le nombraba y que le decía: ‘yo voy a dormir contigo’. Y le nombraba por el nombre. Ella es que estaba enferma y en la noche, a las dos de la mañana, que ahí estaba un arbolito y que siempre le decía así, cada ocho días, cada ocho días, iba en los días viernes. Es el Tecolote de aquí, la bruja que anda quién sabe cómo, pero con la gente que no lleva bien, porque le está haciendo hechicería”²⁴².

Según esta versión el tecolote es la misma bruja que tiene la facultad de convertirse en cualquier animal, habilidad de metamorfosearse propia del diablo que éste transfiere a las brujas (Cortés, 1997:202), tanto europeas como americanas, que gustan de transformarse en sapos, culebras (Beltrán, 1973:112; Caro, 1997), guajolotes²⁴³, cuervos, puercos, gatos (Velásquez, 2000) y por supuesto tecolotes.²⁴⁴

Esta facultad era la que desarrollaba una vecina de Antonia Martínez, quien cuenta que aquella señora le decía a su nieta, “acuéstate ya, hija, ya vamos a dormir”...

“Y que cuando se despertaba [la nieta] ya no estaba allí [...] y que no estaba dormida cuando llegó otra vez ya, y era guajolote²⁴⁵ [la abuela] y allí arriba de la lámina [en el techo de la casa] se paró ya y se oyó parece que un trapo se cayó encima y que ya lo volvió a hacer cristiano [se convirtió en persona] y que tenía muchas cosas, aceites y que tenía y le dijo: ‘tú no andes agarrando cosas porque vas a echar algún aparejo y van a volar o de repente tú lo echas y tú vas a volar’. Era bruja pues”.

Sin embargo, en otras versiones el tecolote sólo es un instrumento de los brujos para conseguir sus propósitos:

“[...] se está haciendo un trabajo [comenta tata Alberto, un brujo del pueblo] y se quiere dañar a una persona quien sea. Entonces, se hace el trabajo y ya se daña a la persona, son muchas las maneras y sólo conociendo bien cómo y cómo... y ahí se manda al tecolote. Y si aquel no sabe, pues no le afecta, y si sí sabe se va acabando al pasito porque en su marginación [imaginación] va a saber que le están haciendo un trabajo, mal oficio, y está jodido para aliviarse, se mueren, se gastan todo, piden prestado, lo que quiera pero está muy trabajoso

²⁴² Gallardo (2002) en su trabajo sobre medicina tradicional purépecha establece diferencias entre brujería y hechicería que yo no logré identificar en Ocumicho, donde brujería y hechicería se aplicaban para actos similares.

²⁴³ Tal como se refiere en los archivos de la Inquisición, que un vecino de Pátzcuaro, Juan Castrejón denunció “que estando en su cama Inés, mulata esclava de Juan Rodríguez Moya vido un gallo de la tierra en su cama y que le dio de palos, y por la mañana amaneció Mariana, mulata esclava de doña Francisca del Corral, lastimada en la cabeza por los palos que se sucedieron la dicha noche” (AGN. Inquisición:64.14 en Beltrán, 1973: 294).

²⁴⁴ La nocturnidad y fechorías de los tecolotes recuerdan a los “strigae” de la tradición grecolatina aves “que aprovechando siempre la nocturnidad se cebaban sobre niños pequeños y lanzaban gritos estridentes”, seres entre animales y humanos de los que no se tenía la certeza si nacían así, eran producto de encantos o el resultado de fórmulas a través de las que algunas viejas se convertían en ellas. (Caro Baroja, Op. cit.:84).

²⁴⁵ Pavo.

para aliviarse, y cada tiempo se manda el tecolote y si sabe en su marginación [imaginación] se va sintiendo peor, peor, se afecta pues, le debilita y ahí se acaba más rápido”.

La relación del tecolote con la brujería queda evidenciada en estos relatos y la del oficio con el diablo también. Es en las cuevas donde se busca establecer contacto con “el chango”²⁴⁶ y es a él a quien se le pide que otorgue los poderes necesarios para ser una buena *sikuame* (Gallardo, 2002), de ahí que el nombre de la obra “Tecolote diablo con cabeza de toro” parezca un híbrido coherente, ya que el toro también “es con diablo”.

Hasta aquí se han enlistado las muchas formas que adquiere el diablo en Ocumicho y aquellas otras con las que se le relaciona, variopintos seres demoniacos que recuerdan las huestes infernales que azoraban a Joseph Castillo, alrededor de 1693 “las cuales se le presentaron en todas las formas imaginables como alacranes, víboras, culebras, moscas, negros desorejados, moscones grandes que cubrían las paredes, sapos, arañas, cuervos, dragones, hormigas, humo [...], mujeres, hombres, pavos, perros, ratones, troncos, muletas grandes, pollos pelados y sin alas, hombres con astas de chivo en la frente y estandartes de luto muy largos” (AGN, Inquisición, vol.1515, exp.2, f.92r-92v. en Ayala, 2010: 199), muestra de la capacidad del ente que gobierna la realidad nocturna.

Con lo visto se integra una matriz de formas que remiten a otras imágenes, orales y visuales en las que el diablo presenta una de sus características más propias: su multiplicidad de máscaras, muchas de las cuales las elige entre los animales que “están con él”.

²⁴⁶ Manera en que se nombra comúnmente al diablo entre los purépecha.

1.6.- El diablo

En las páginas anteriores el diablo se ha hecho presente a través de sus múltiples rostros, la pretensión de este apartado es acercarnos a los prototipos de las formas que representan al diablo sin máscara, lo que en Ocumicho se llaman “diablos parados”, como los que hacía Marcelino Vicente, “un diablo así solito”, antropomorfo.

A diferencia de las anteriores, estas obras remiten a imágenes fundamentalmente visuales, tomando como referencia los diablos vistos en las pastorelas²⁴⁷ del pueblo y las imágenes recibidas de la iconografía cristina, formas que remiten más a diablos medievales que a los charros o catrines que pueblan los relatos de la comunidad.



diablo de pastorela de Ocumicho, 1973
Acervo fotográfico Ruth de Lechuga,
fototeca Artes de México.

En Ocumicho hay distintas maneras de referirse al diablo: *no ambákiti*, *kichakua*, chango, Luzbel, Lucifer y *Japingua* son las más comunes, también lo encontramos como “patrón” de un lugar y de un tipo de gente (borrachos, brujas o ricos), como un personaje maligno y castigador o como la *Miringua* que pierde y ataranta a la gente que “anda feo”. Además, como se ha dicho, el diablo ha sido visto con el “perro negro con unas orejas grandes así paradas” que se le apareció a Juan Pózar; como “un gallo blanco” que sale en la barranca, donde perdió el sentido la madre de Paulina Nicolás; como “un señor con listones en la cabeza” que tentaba a nana Elvira para llevarla en la cueva; como borrego, como una especie de costal blanco, como una mujer bonita y bien adornada, como un toro, como un diablo cojo, como un señor bonito

²⁴⁷ Caso similar al europeo, donde la fuente pictórica principal del diablo fueron las obras sacramentales que tanto pintores como escultores vieron por sí mismos (Link, 1995: 83).

con un gran sombrero o cualquier otra cosa, porque en palabras de Vidal Pascual “el diablo se aparece como él quiera en cualquier cosa se aparece, de cualquier animal, persona, como quiera pues, es diablo”.

En este caleidoscopio de imágenes distinguiría dos grandes bloques: uno en el que el diablo adquiere algún “disfraz” y otro en el que aparece con rasgos antropomorfos. Es este último el que nos ocupará con especial atención a sus atributos, cualidades físicas y su gestualidad.

Estos diablos son organizados por la oralidad con base en dos criterios: uno jerárquico y otro que, a falta de un mejor nombre, llamaré distributivo.

Bajo el primer tipo se encuentran los personajes demoniacos de relatos como el de Juan Alonso, en el que una horda de diablos menores actúa en el mundo de los humanos bajo las órdenes de Lucifer; en el segundo tipo los diablos son “patrones” de distintos grupos de personas: el patrón de los que traen ganado, el que trae a los ricos de la región, el que cuida a los borrachos y el que hace lo propio con los que “bailan de noche”²⁴⁸. Entre estos patrones la distinción principal es su hacienda, siendo la de los primeros muy rica y pobre la de los dos últimos.

Las descripciones que he recogido en campo se limitan a los diablos ricos, y de su apariencia se reiteran los siguientes aspectos: son hombres bien parecidos, con un sombrero, hebilla grande, una chaqueta o un “sobretudo” bajo el que asoman sus patas, seña que no puede ocultar. Este diablo es el que vio Marcelino Vicente y que modeló contemplando algunos rasgos de su vestimenta, sin embargo, me llama la atención el énfasis que ponen los narradores en el sombrero, en todas las ocasiones se llevan las manos a la cabeza y dibujan con su gesto una gran circunferencia alusiva a ese “sombrero” que nunca he encontrado en un diablo de barro, posiblemente porque escondería los cuernos que permiten identificarlo como tal.

Estos diablos aparecen “bien vestidos” y al respecto hay un concepto que he escuchado en distintos pueblos y que refiere una indumentaria vinculada con la identidad, me refiero al “traje de razón”, vestimenta que consiste en pantalón y chaqueta negra, alusiva a la “gente de razón” (Jacinto, 1995:39), los *turixes*, no purépechas, y es así como aparece el diablo, con una chaqueta negra o con un “sobretudo”, un abrigo, apariencia que lo separa de los purépecha y lo ubica del lado de los *turixes*.

²⁴⁸ Las brujas.



A esta versión de diablo aluden las piezas tempranas del acervo del Museo de Artes e Industrias Populares de Pátzcuaro que aquí se presenta (Fig.54), piezas que mostré a varias artesanas y que atribuyeron a Marcelino Vicente, aunque las figuras 55 y 56 muestran un estilo distinto en su hechura.

Fig.54: diablo vestido. Museo de Artes e Industrias Populares INAH. Circa. 60s. Atribuido a Marcelino Vicente. No.cat. 10-518773



“[...] allí lo tienen y a mí me dijo: ‘mira, aquí es que tienen diablo amarrado’, y lo echaron flores, como a los santos y que en la cara tienen como el señor, como gente, no más tiene bigotes y tiene una chaqueta que tenga botones así de grandes y que tiene un sombrero y no más en zapatos tiene como gallina”, así se lo contó tata Epifanio Zamora a Antonia Martínez cuando le platicaba que tenían al diablo amarrado en Zamora, ciudad de millonarios.

Fig. 55 (izq.): diablo vestido con botas y abrigo, Museo de Artes e Industrias Populares INAH, circa 60s. no.cat. 10-518864. Fig. 56 (dcha.): diablo vestido con abrigo y botones. Museo de Artes e Industrias Populares INAH, circa 60s. no.cat. 10-518864.

El diablo aparece bien ataviado “el vestido se le brilla y que el sombrero trae como charro y que le suena la espuela” contaba Juan Pózar, a veces a pie pero casi

siempre sobre una mula, un diablo que se asemeja a otros que pueblan la literatura popular de México y Latinoamérica en forma de charros o catrines.

Mendieta ilustra para el S.XVI la presencia del diablo que se le apareció a un indio “en figura de señor o cacique, vestido y compuesto con joyas de oro” (Lib.II, cap. XII, p.207 en Ayala, 2010: 112); Carrasco registra varios relatos en los que el diablo se hace presente bajo la forma de un catrín adinerado (1976:117;118;120,131) y Zalpa destaca como uno de sus atributos el estar “bien vestido” (s.f.:82); el señor Cristóbal Vicente, mascarero de Huáncito me contaba en el año 2000 un relato sobre *Japingua* en el que el día de la fiesta “como a las once, llegó la banda de puros diablos, bien vestidos, todo de negro, cinturón así de plata, de oro, con sus botas²⁴⁹, bien peinados, aseados bien y los instrumentos musicales ¡brillosos!, porque no eran pues gente humilde, eran diablos [...]”; en otras latitudes, Barale y Nader describen al demonio de “La estancia diabólica”²⁵⁰ como un jinete, humano y engalanado, “[...] un negro grandote; pelo rizado y barba larga, Llevaba un amplio chiripa²⁵¹ de paño negro; puñal espuelas y rebenque de plata y oro; un caballo negro retinto de crines hasta el pecho, enjaezado primorosamente”. (1998:63).

Estas imágenes orales parecen prototipos de estas obras de los sesenta que presentan a unos diablos que también se asemejan a otros prototipos, en este caso visuales registrados en los años setenta por Ruth de Lechuga (supra.) durante la celebración de las pastorelas navideñas de Ocumicho.

Los registros de obras de los noventa y de fechas recientes privilegian los diablos desnudos sobre los vestidos con algunas excepciones como la de Margarita Mateo (Fig. 57) en la que el diablo adquiere facciones monstruosas y deja ver las garras que tiene por pies.

Esta torpeza lo delata en todas las narraciones y es la misma que comete el diablo europeo, cuyas fallas en el disfraz eran atribuidas a su imposibilidad de realizar obras perfectas, de ahí que apareciera por ejemplo, con patas “con cascotes hendidos o de

²⁴⁹ Al respecto resulta interesante la relación que establece Karla Villar (Castilleja 2014:84) entre las botas militares que usan los diablos de pastorela de Comachuén y el cerro como un espacio que además de vincularse con lo demoníaco, antes de la conquista era lugar de adiestramiento militar, una ruta que ameritaría profundizarse.

²⁵⁰ Mito argentino analizado por los autores.

²⁵¹ Prenda propia del gaucho argentino, un paño que se coloca en forma parecida a un poncho.

ave de rapiña”²⁵² (Ayala, 2010: 60), como las que muestra en la obra de Cecilia Basilio Elías (Fig.58) y que también lo evidencian en las narraciones de la región²⁵³.

“[...] esto es lo que me pasó [le contaba Marcelino Vicente a tata Natividad Quirós]: ¡ay!, allá en el chino, -así le dicen, una barranca en el camino a Tangancícuaro-, ayer, como el sol entró allá en un lado así como oscureciéndose, un señor me salió, ahí me habló, me platicó, ‘mírame bien, así estoy para que así me haces esas figuras’, y ‘¿quien eres tú?’, le preguntó, que fijó entonces en los pies, en las patas pues, que así tenía como gallina un lado que un lado como becerro. Se presinó ahí y desapareció”²⁵⁴.



Fig. 57 (izq.): diablo monstruoso vestido, Margarita Mateo, 1999. Fig. 58 (dcha.): “Diablita con cría”, con pata de gallina y de res, Cecilia Basilio Elías, 2011.

Este diablo vestido con chaqueta, “sobre todo”, espuelas brillosas y un “sombbrero” aparece de esa guisa no sólo para hacer sus tropelías sino también para establecer una distancia indentitaria y moral entre los purépecha y los *turixes*, los pobres y los ricos, los agricultores y los ganaderos, mismas que analizaremos en el último apartado de este capítulo, cuando hablemos de la gente del diablo.

²⁵² Al respecto Link rastrea el origen de este tipo de representaciones ubicando las pezuñas de los diablos como un derivado de “Pan”, mientras que las garras considera que provienen de la harpía, siendo la garra la extremidad por excelencia del diablo medieval (1995:82).

²⁵³ Carrasco recoge el dato de la comunidad de Ihuatzio donde vieron que el diablo atravesó el pueblo “era como cristiano pero con patas de burro” (Carrasco, 1976:133).

²⁵⁴ Relato de Natividad Quirós.

Las creadoras de Ocumicho también cuentan con prototipos visuales muy cercanos, tal es el caso de la iglesia, los changos y luzbeles de las pastorelas navideñas, el templo de Atotonilco, las cartas de la lotería, las biblias ilustradas y las láminas de imágenes y escenas religiosas que circulan por las ferias regionales.



Fig.59 (izq.): Vidriera de la iglesia de Ocumicho (detalle); Fig.60 (dcha.): San Miguel y el diablo. Apolonia Marcelo Martínez. 1997.

Los “changos”, diablos menores y chistosos de pastorela, se asemejan a los diablos vestidos que ya abordamos, pero otros, los encuerados, recuerdan a imágenes diversas como la de una de las vidrieras de la iglesia del pueblo (Fig.59) en la que San Miguel Arcángel somete a un diablo alado, negro y desnudo que se defiende de su espada sobre un lecho de llamas, una imagen recurrente en las figuras de barro. Si observamos la pieza de Apolonia Marcelo (Fig.60) podemos identificar todos los elementos de esta vidriera, incluso un remedo hierático de la postura de los personajes que se decora con el pincel para darle el estilo propio de las artistas de Ocumicho.

Este tipo de imagen es la que abunda en las piezas de barro, así lo explicaba Natividad Quirós cuando contaba que Marcelino Vicente no creaba a los diablos tal y como él lo vio: “Marcelino lo vio con sombrero y no como él los hacía, con cuernos y cuerpo así encuerado, no vestido y el diablo sale así, como una persona pero prieto, como es diablo se puede cambiar en formas no se puede ver uno como es”.

Su carácter alado y cornudo, su negrura y desnudez son atributos de un diablo católico que es claro referente de las representaciones que nos ocuparan a continuación.

Los autores que han revisado las formas en que se ha presentado el diablo tanto en Europa como en América (Flores, 1985; Link, 1995; Báez, 2002, 2003; Ayala, 2010; López, 2000; Barale & Nader, 1998) construyen con sus trabajos una suerte de iconografía indeterminada y múltiple que da presencia a una abstracción, más que a un personaje: “el diablo puede ser Godzilla, o el desfigurado Pan, o una peste peluda con o sin alas, con o sin cuernos, con o sin garras, feroz o cómica. Puesto que el diablo puede ser tanto un microbio como un ángel caído, ¿cómo podría tener un rostro concreto?” (Link, Op.cit.: 213).

El texto de Link -titulado acertadamente *El diablo, una máscara sin rostro*- concentra en sus páginas la diversidad de formas con que fue representado en el arte este personaje para traducir visualmente su característica principal: la maldad (López, Op.cit.), un reto para los artistas europeos que dio como resultado una rica amalgama de resoluciones estéticas.

“[...] poseen cuernos, otros no; algunos tienen rabo, otros carecen de dicho atributo; algunos se nos presentan como criaturas aladas, otros no tienen ningún elemento que les permita volar; algunos están cubiertos de un denso pelaje, otros son más lampiños; los hay que tienen el rostro de un perro o de algo parecido a un gato, mientras que otros tienen una apariencia más humana. [...]. Cuando observamos las representaciones del diablo de entre los siglos XI y XVI, solemos toparnos con una bestia grotesca, o con un dragón que bate su lengua entre las sensuales nalgas de una bruja desnuda. O con un duendecillo que susurra al oído o trata de adentrarse en la boca de un humano -un duende con cuernos, y a veces con garras, de una morfología casi humana. O con una criatura repulsiva que mira lascivamente a una doncella frente a un espejo. [...] A veces nos encontramos con diablos desnudos que parecen más cómicos que aterradores” (Link, Op.cit.: 47).

Los diablos monstruosos y espeluznantes se han entremezclado a lo largo de la historia con otros más familiares, un tanto burlones que pululaban entre la gente. En Ocumicho encontramos también diablos monstruosos “feos que hasta se espanta uno”²⁵⁵, dragones, infiernos y diablitos chistosos y tentadores. En todos ellos se amalgaman una serie de atributos que intentaremos ordenar en las páginas siguientes.

²⁵⁵ Natividad Quirós.



Fig. 61: (izq.) Figura zoomorfa. Acervo de Arte Indígena CDI. Colección de Carlos Espejel. No. cat. A-15762-16-40. circa 60s.; (dcha) diablo alado cargando a sus espaldas a un personaje que no logramos identificar. Col. Louisa Reynoso, Centro de Documentación Daniel Rubín de la Borbolla, circa. 70s.

La forma alada de los diablos es una de las características que han mantenido las obras de Ocumicho desde los sesenta hasta la fecha. En el acervo de Arte Indígena de la CDI se encuentra una obra particular (Fig.61), se trata de una figura zoomorfa con rostro humano, garras, alas y cola de ave. Al mostrar la fotografía de la pieza a las mujeres del pueblo la identificaron con un “murciélago”²⁵⁶, animales conocidos como “ratones viejos” que se relacionan con el diablo por su nocturnidad y su hábitat: las cuevas, donde acuden las brujas de la comunidad a hacer rituales empleando el poder que tienen sus excrementos.

Junto a esta pieza vemos otro diablo alado de los años setenta con el torso desnudo y costillas remarcadas en pastillaje que también evidencia la presencia de los diablos alados desde hace décadas.

²⁵⁶ Ian Miller, siguiendo los planteamientos de Douglas interpreta este vínculo entre el murciélago y el mal a partir de la comprensión de que todo lo que contamina es lo anómalo, las cosas que no encajan con los principios clasificatorios, de ahí se explica porque “Los murciélagos no encajan en la mayoría de los sistemas populares de clasificación; los mamíferos que vuelan son criaturas muy extrañas, anormales y téticas” (Ian, 1997:75).



Fig.62: Grabado europeo representando a Huitzilopochtli que se entregó a Carmela Martínez para su reinterpretación, misma que observamos en la figura de la derecha, todo ello como parte de la exposición “Ocumicho: arrebató del encuentro” (Iturbe, 1993:62-63).

Los diablos europeos, desde el S. IX hasta el S. XIII presentaban alas como los ángeles pero un poco más oscuras, cortas y de aspecto descuidado, extremidades que en el S. XIV se transforman en alas de murciélago para representar a un ángel caído que, por contraste con los divinos, es sucio y oscuro (Link, 1995:80-87). Esta idea se incorpora en la Nueva España y es así como se representa a Huitzilopochtli, como un demonio gastrocéfalo con alas de murciélago y patas caprinas (Ayala, 2010: 65), representación que es retomada en Ocumicho (Fig.62) como parte del proyecto “Arrebató del encuentro”²⁵⁷ (Iturbe, 1993) y de la cual encontramos derivaciones que se modelan hasta la fecha en algunos talleres de la comunidad.

Tomando como referencia estas piezas resulta interesante dedicar unas líneas a las representaciones de diablos con cabezas en distintas partes del cuerpo. En el arte europeo encontramos diablos con doble cara, gastrocéfalos o con una cabeza en el trasero, o en las rodillas (Castelli, 1963:12), aludiendo a la falsedad del diablo en el primer caso y a sus bajos instintos en los segundos, en lo que parece una especie de “desplazamiento de la sede de la inteligencia puesta al servicio de los apetitos más bajos (López, 2000:99).

²⁵⁷ Como ya se dijo, esta exposición fue organizada por Mercedes Iturbe con motivo de la conmemoración del encuentro de dos mundos en 1992. La colección que se expuso en Europa y México surge de la interpretación en barro que hicieron las mujeres de Ocumicho a partir de reproducciones de obras diversas alusivas a la conquista.

“En Romanos 16:18 y Filipenses 3:19, Pablo dice de los herejes que eran personas que creaban disensiones, ‘gente que no sirve a Dios nuestro señor, sino a su propio ombligo’. Tal descripción se encuentra detrás de las incontables imágenes grotescas en las que aparece un diablo con el rostro situado a la altura de su ombligo” (Link, 1995:85).



Fig. 63: diablo. Colec. del MAIP. Circa 60s.

En Ocumicho encontramos registros de este tipo desde los años sesenta, tal es el caso de la figura 63 - posiblemente elaborada por Marcelino Vicente- en la que el diablo tiene en el pecho un rostro modelado y dibujado a pincel. En piezas más recientes se reitera este recurso o se representa al diablo con dos caras o con un rostro dibujado en la lengua.

Otra característica de los diablo de Ocumicho es su desnudez, son diablos “encuerados” como lo eran los del Medievo europeo y como lo es el diablo que vemos en la vidriera del templo del pueblo. La razón de la desnudez del diablo parece tener dos orígenes, uno estético y otro moral que se combinan en las representaciones europeas.

Distintos autores (Bartra, 1992; Link, 1995; Ayala, 2010) encuentran evidencia para afirmar que la iconografía del demonio y del salvaje comparten rasgos provenientes de los antiguos faunos y sátiros, rasgos que se resumirían en su aspecto desnudo, caprino y velludo.

Por otro lado, tanto Link (Op.cit.) como Ayala (Op. cit.) observan en la desnudez del diablo un rasgo moral: “En el Paraíso, no sólo el diablo estaba desnudo, también lo estaban Adán y Eva. La vestimenta llega con la sociedad. Miguel y sus ángeles siempre están cubiertos con togas o armaduras cuando luchan contra los ángeles rebeldes. En cambio, los ángeles rebeldes tienen, cuando más, taparrabos, aunque en general, en el siglo X, suelen estar desnudos” (Link, 1995:64). La diferencia fundamental radica en que Adán y Eva fueron creados desnudos, mientras que el diablo fue despojado de sus ropajes como signo de degradación, un hecho que recuerda a las prácticas medievales y renacentistas que conducían a los criminales desnudos por las calles de las ciudades como castigo “una mancha [la desnudez] procedente de los dioses paganos que debía ser borrada de la conciencia cristiana” (Ibíd.: 67).

Esta liga del desnudo con el pecado también aparece en la biblia “como un eufemismo de los actos sexuales y como sinónimo de vergüenza es por eso que los

demonios y los condenados se representan desnudos en la Edad Media, como símbolo de indigencia, deshonra y oprobio” (Ayala, 2010:62).

La particularidad de los diablos encuerados de Ocumicho son las líneas que recorren sus cuerpos develando una especie de anatomía interna que recuerda el “Estilo de Rayos X” de los aborígenes australianos (Bru, 1991).

Las tres piezas seleccionadas (Fig. 64) pertenecen a distintos momentos -desde los años sesenta hasta inicios del dos mil- sin embargo todas emplean el pincel para remarcar brazos, piernas y sobre todo costillas. Los dibujos empelados varían mucho y es más un recursos decorativo que expresivo sin embargo el torso mantiene esta constante de las costillas vistas que llama la atención.



Fig. 64: de izquierda a derecha: diablo devorando a un animal, con silbato en la base. Costillas marcadas con esgrafiado y dibujo. Acervo de Arte Indígena de la CDI, no.cat. A-5189-16-40. Pintado con anilina, circa 60s; diablo con serpiente, con silbato en la base. Pintado con anilina y barnizado con japón. Colección Louisa Reynoso, Centro de Documentación Daniel Rubín de la Borbolla, circa 70s; diablo peludo con genitales. Acabado con pintura vinílica, 2002.

Esta parte de la anatomía del diablo es el rasgo principal que denota su desnudez, las costillas se destacan utilizando el dibujo y/o las técnicas del esgrafiado y pastillaje en el pecho de unos diablos que recuerdan a otros europeos cuyos cuerpos eran semejantes a “las ilustraciones que aparecen en los manuales de medicina, donde la piel se ha retirado para mostrar los tejidos musculares que se esconden debajo de la superficie” diablos enjutos con las “costillas marcadas claramente en el torso” (Link, Op. cit.:144).

Una diferencia entre los diablos europeos y los ocumichenses es su genitalidad, los primeros, como ángeles que son, no muestran sus órganos sexuales, hecho que contrasta con los pasajes del Génesis protagonizados por lujuriosos diablos y mujeres (Ibíd.: 67). La mayoría de los diablos desnudos de Ocumicho también son asexuados aunque es común encontrar obras en las que el pene del diablo se evoca con serpientes que surgen de entre sus piernas, una especie de sexualidad metafórica identificada también en el arte europeo donde las “serpientes fálicas” aparecen en el lugar que deberían ocupar los penes (Link, 1995:155).



Fig.65: diablo-silbato.
Rosa cruz Rosas. 2012

La genitalidad explícita no es habitual -exceptuando las obras eróticas en las que intervienen diablos-, pero sí he registrado algunas piezas, como una diablo encuerada con la vagina y pechos expuestos y el diablo rojo que muestra sus genitales en la figura 64, casos excepcionales entre los que quiero destacar una variante singular creada por Rosa Cruz²⁵⁸, me refiero a los diablos que incorporan un silbato a modo de pene (Fig.65), un juguete pensado para un público adulto que es invitado a realizar una especie de felación lúdica al diablo, un gesto que en mi experiencia provoca gran hilaridad.

Otro rasgo de los diablos es su pelaje y textura rugosa. En comunidades como Pichátaro y Comachuén los changos de pastorela bailan con trajes muy vistosos que incorporan muchos flecos y una gestualidad que los hace girar el aire. Los bailadores afirman que esos flecos son como pelos (Castilleja, 2014), diablos velludos como los de barro (diablo rojo en Fig.64) que incorporan el pelo en brazos y piernas recordando el vínculo entre faunos, sátiros y diablos y en especial entre éste y *Pan*, del que deriva un diablo medieval “cubierto de pelo de macho cabrío, con una enorme nariz y un gran falo [...]” (López, 2000:106).

Estos diablos son identificados por otros como “los peludos”, hombres de los bosque “hirsutos, incubos, sátiros” un género de demonio (Cortés. 1997:198) cuya vellosidad confirma su animalidad, tal como lo analiza Douglas (1973) el pelaje es algo

²⁵⁸ Al respecto me contaba Rosa Cruz que estos diablitos con silbatos-penes los hacía su mamá a sugerencia de una comerciante de la Ciudad de México.

que se encuentra fuera de lugar en nosotros y su carencia es un indicador que nos distingue de las bestias.

El otro aspecto al que me refería es la relación que observo entre el diablo y la estética de lo rugoso. Este efecto se logra en el barro mediante un modelado tosco o un decorado a pincel que llena el cuerpo de líneas a modo de arrugas o rasguños.

Lo visualmente áspero, por oposición a lo liso, es feo, como lo es la piel agrietada y estropeada (Ian, 1997:86) ésta es una característica distintiva de los diablos de Ocumicho, el cuerpo se satura de líneas, se le añaden complementos serpenteantes como lagartijos y serpientes que se enrollan y trepan para incrementar su fealdad, llamas de fuego en las rodillas, pelos en los brazos, cabello rizado y rugosidades diversas conforman una superficie que se aproxima a lo feo y desagradable, lo *kichakua*²⁵⁹.

Esta última cualidad del diablo, su ser *kichakua*, nos lleva a hablar de su negrura. En Ocumicho los diablos de barro se pintan de múltiples colores pero hay dos que priman sobre el resto: el rojo y el negro, característica que Ayala reconoce como un rasgo general de las representaciones del diablo aunque “también es común encontrarlo pintado de verde, blanco, negro, amarillo o azul en una naturaleza radicalmente ajena a la humana” (2010:65).

De todos los colores posibles el negro es el más característico, color de la suciedad, el mal y la contaminación (Ayala Op.cit.; Link, 1995). El diablo es inmundo, por eso “siempre que aparecen el diablo o los condenados en la hagiografía medieval muestran su condición apestando” (Ian, 1997: 117) y su negritud contrasta con la blancura de los ángeles sin mácula.

A pesar de ser un personaje tan importante en los textos religiosos, pocas veces se dio en éstos una descripción del diablo [...] Cuando en algunos casos finalmente se intentó representarlo, su carácter de ángel caído le confería una ambigüedad difícil de resolver, y por eso en los primeros siglos del cristianismo se le veía como un ángel cuya única característica física era su color oscuro (Ayala, 2010: 57).

El trabajo de Ayala sobre el diablo en la Nueva España arroja luz en torno a la oscuridad del demonio y sondea la raíz de su negrura tanto en cuestiones raciales, como

²⁵⁹ William Ian, en su texto *Anatomía del asco* establece pares de oposiciones entre lo agradable y lo asqueroso, mismos que reconozco en los cuerpos de los diablos: lo flexible frente a lo rígido, húmedo frente a lo seco, pegajoso frente a no adherente, rugoso frente a terso, viscoso frente a fluido, serpenteante y resbaladizo frente a lo duro (1997:97) rasgos que en muchos casos están dados por los animales del diablo: serpientes, lagartijas, sapos.

en razones más universales, como el miedo a los peligros de la oscuridad (Ayala, 2010: 153). El autor repasa casos de Egipto, Grecia, Escandinavia, Nueva Zelanda y la cultura azteca²⁶⁰ a partir de los que argumenta la relación entre la muerte, lo nocturno y las divinidades oscuras. Esta liga se evidencia en un pasaje bíblico en el que Dios divide la luz de las tinieblas, ecuación por la que “el infiel y el pagano que tuvieran el infortunio de poseer una piel señalada como el color de la noche [...] encarnarían también la idea del mal” (Ibíd.: 156). De ahí derivaría la relación que establecieron los indios y mestizos de la nueva España entre los negros esclavos y el diablo.

“vino un hombre en un caballo morcillo muy gordo a la jineta con caparazón negro, [...] y este entendió que era algún hombre ciudadano porque venía vestido de negro con su capa aguadera y calzas de tafetán acuchilladas, y medias y zapatos y espada ancha [...] y como le vio en cuerpo, vuelto de espaldas, tuvo miedo porque tenía dos caras, porque la delantera era de hombre algo moreno, las barbas bermejas, y la de las espaldas era toda de fuego los ojos saltados, la nariz y boca muy grandes y cuernos como a manera de venado” (AGN, Inquisición, vol. 147, exp.6, f.139r en Ayala, 2010:195-196)

Así, todo lo relacionado con el diablo se torna oscuro y negro como parte del mismo código narrativo: “indios embijados de negro [...] serpientes, perros, toros, caballos y mulas negros, jinetes y mujeres vestidos de negro [...]” (Ibíd.: 160), tal como lo hemos referido en los distintos relatos contemporáneos del diablo, mejor dicho, de los diablos, que rondan las tierras purépechas.

El siguiente aspecto que quiero destacar es el rostro de los diablos de barro, un rasgo que contrasta con las representaciones orales, allí, en los relatos, suelen ser hombres “bonitos”, como los que describe Flores Arroyuelo para el caso español, jóvenes de presencia atractiva, generalmente vestidos de negro, que se aparecen a las mujeres de carácter soñador para hacerlas caer en la concupiscencia (Flores Arroyuelo, 1985:35). Sin embargo, los diablos de barro son “feos” y los atributos de sus rostros coinciden en mucho con los referidos por Martín del Río en su *Disquisitionum magicarum*: “Los demonios se manifiestan en cuerpos negros, mugrientos, hediondos y tremendos, o por lo menos en cuerpos de rostro oscuro, moreno y pintarrajeado, de nariz deformadamente chata o enormemente aguileña, de boca abierta y profundamente rajada, de ojos hundidos y chispeantes” (en Flores Arroyuelo, Op.cit.:41), una

²⁶⁰ En el que destaca a Tezcatlipoca “[...] dios del viento nocturno asociado con las fuerzas de la destrucción, al cual –según fray Diego Durán– se representaba en la figura de un hombre todo embijado de negro. Se le consideraba el hechicero por excelencia y era un gran inventor de engaños para espantar a la gente con sus fantasmas o ilusiones nocturnas (Ayala, 2010:155).

descripción que se completa con otras, como las obtenidas del proceso de Zugarramuridi donde se dice que tiene ojos “grandes, redondos, muy abiertos, encendidos y espantosos” y la barba de cabrón (Ibíd.: 42).

Al inicio de esta sección vimos que entre los prototipos visuales identificables tenemos las pinturas del templo de Atotonilco (Fig. 3) y las pastorelas (Figs. 26 y 27), y en ambos casos el rostro de diablo presenta algunos de los rasgos que le son propios: además de los cuernos, suele tener grandes ojos, a veces saltones, otras inyectados en rojo sangre; barba de chivo; una gran boca con dientes amenazantes y con “la lengua de afuera”; una nariz respingona, aguileña, chata o con forma de espiral y unas grandes orejas puntiagudas y desproporcionadas que -junto a su larga cola- le hacen merecedor del nombre de “chango”.²⁶¹

Las partes del rostro que dan más juego en las representaciones de Ocumicho son sin duda la nariz, los cuernos y la boca.



Fig. 66: diablo a caballo devorando una serpiente. Rostro con nariz cóncava (detalle). MAIP, no.cat.10-518772, circa 60s; diablo silbato. Rostro con nariz en espiral (detalle), MAIP, no.cat. 10518811; “El licenciado”. Rostro con nariz chata de toro (detalle), Rosa Cruz Rosas, 2013.

La nariz del diablo (Fig.66) “deformadamente chata o enormemente aguileña” encuentra en distintas tradiciones populares europeas una homología con el pene, “considerado como un nariz inferior” (Ian, 1997: 141), una relación que posiblemente justifique los énfasis que se observan en esta parte de la anatomía diabólica con el afán de erotizar un ente sin sexo pero de lujuria conocida.

Los cuernos adquieren posiciones tamaños y formas muy diversas que hemos visto a lo largo de estas páginas. Cuernos enormes o discretos, de toro o de carnero,

²⁶¹ Son sus orejas y cola las que justifican este nombre en Cherán (Gallardo, 2002:263).

apuntados hacia delante o hacia atrás, con forma de espiral o rematados con la cabeza de una serpiente.



diablo de pastorela con máscara de madera, Acervo fotográfico Ruth de Lechuga, fototeca Artes de México, 1973.

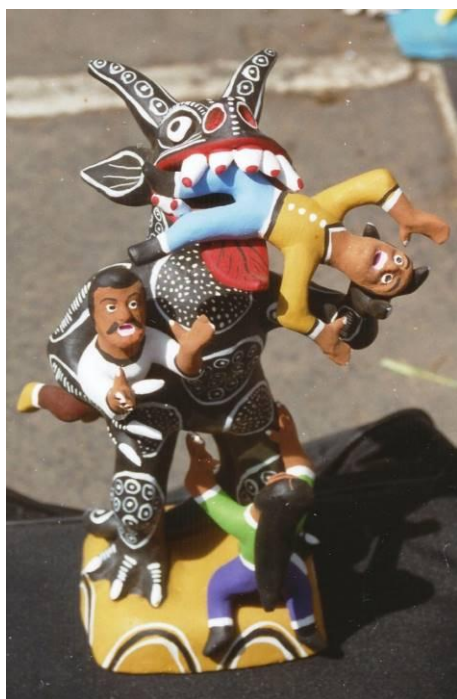
En la boca del diablo destaca la constancia de sus dientes terroríficos y de su lengua, siempre afuera, tal como aparece en los changos de pastorela y como lo hace en el arte europeo (Link, 1995:148), tal vez como señal de sus malos modos, de ahí que en el arte medieval se representen a los traidores y descreídos (y a veces también al mismo diablo), sacando la lengua en forma de mofa hacia sus víctimas. (Link, Op.cit.:77).

En ocasiones los diablos de Ocumicho que sacan la lengua presentan una mueca, esbozo de una sonrisa que se antoja burlona. Recordemos que en el pueblo la risa es un gesto que debe cuidarse, sobre todo en las mujeres. Reír en demasía y con estridencias no es bien visto en Ocumicho y en occidente también “la forma de reírse es una de las claves esenciales [...] a la hora de establecer la competencia moral y social de una persona” (Ian, 1997:127). En la pastorela navideña el diablo se ríe desde su máscara, saca la lengua, interpela a los asistentes con ruidos y muecas, invade su espacio y demuestra del lado que está, de lo *no ambákiti*, de lo no bueno y lo chistoso.

Sacar la lengua es además un gesto animal. En los relatos de *Japingua* los toros protagonizan escenas en las que, a base de lengüetazos, revolotean en el aire a los hombres que pactaron con el diablo, episodios que se cuentan con gestos que enfatizan esta parte de los relatos; además, en la región purépecha el diablo es conocido por su lengua viperina que mete cizaña en todas partes con el afán de enfrentar a unos contra otros, de hecho, son comunes las máscaras de madera y figuras de barro en las que aparece con la lengua bífida de las serpientes, animales de los que debe cuidarse una embarazada para evitar que su hijo al crecer saque la lengua en exceso (Cerano, 2014:105), constatando que esta mueca es propia del animal por excelencia del diablo, la serpiente con la que comparte este gesto que le es tan propio: andar “con la lengua de afuera” (Fig.67).



Fig. 67: de izq. a dcha., diablo músico, sin cat (detalle); MAIP, circa 70s; diablo, 1997; diablo a caballo con lengua y cuernos con forma de víboras (detalle), Zenaida Rafael Julián, 2002; diablo (detalle), Rosa Cruz Rosas, 1999.



Como ya adelantamos, el otro elemento característico de los diablos es su boca con dientes amenazantes, tanto como los que lucen los diablos del arte europeos con “boca espantosa generalmente armada de dientes aserrados” (Ayala, 2010:639) alusivos al placer que experimentan los diablos devorando a los condenados en el juicio final o al Satán que engulle a sus víctimas en las representaciones del Medievo (Link, 1995: 108, 157).

Fig. 68: diablo, Zenaida Rafael Julián, 1999.

Este tipo de imágenes las encontramos en Ocumicho (Fig. 68) como parte de un repertorio de diablos devoradores, dragones e infiernos que someten y engullen a los expiados, diablos muy distintos de aquellos otros, chistosos y casi domésticos, que como los changos de las pastorela intervienen en la vida diaria de los humanos.

Con lo dicho concluimos que los diablos de barro remiten a prototipos tanto orales como visuales. De los primeros se retoma la imagen del “catrín” bien vestido, rico y tentador. De los segundos, de tradición cristiana, se incorporan una serie de atributos que se combinan entre sí: diablos provistos de alas de murciélago, con doble faz, gastrocéfalos, enjutos, mostrando el costillar, encuerados, asexuados en su mayoría,

o con una genitalidad explícita, peludos, con cuernos, rabo, patas de res, garras de ave, pintados de múltiples colores, pero sobre todo de negro y rojo, con rostros extravagantes que incorporan narices extrañas, grandes orejas, ojos inyectados en rojo sangre, lenguas provocadoras y dentaduras terroríficas que devoran a los hombres. A estas formas se suman otras variantes que veremos a continuación.

1.7.- Dragones, infiernos y diablitos

“En la Edad Media se creía que los diablos comunes eran aquellos que invadían todos los aspectos de la vida humana, produciendo desde hemorragias nasales hasta sentimientos de envidia. Estos minúsculos e innumerables agentes del diablo eran vistos de una forma muy parecida a los microbios en la actualidad - es decir, como unos seres que siempre se encontraban presentes y que eran perjudiciales-. En contraposición a estos diablos-microbio, el diablo aparecía tomando dos papeles principales. En primer lugar era el dragón contra el que Miguel luchaba y al que finalmente vencía en el Apocalipsis, y que venía acompañado de una cohorte de monstruos [...] en segundo lugar el diablo aparece en el Juicio Final cumpliendo la tarea divina de castigar a los pecadores” (Link, 1995:47-48).

Esta tipología de diablos planteada por Link para la Edad Media la encontramos también en las representaciones de barro de Ocumicho: diablillos que ocupan cualquier escena de la vida cotidiana, los infiernos y los dragones, variantes que incorporan a su vez todos o algunos de los rasgos vistos en el aparatado anterior.

Iniciemos por los últimos, los dragones. El Apocalipsis bíblico ofrece pasajes en los que el dragón y el diablo se vuelven uno: “El dragón grande, la antigua serpiente, conocida como el Demonio o Satanás, fue expulsado; el seductor del mundo entero fue arrojado a la tierra y sus ángeles con él”. (Apocalipsis 12:9), y más adelante lo describe con detalle como “un enorme dragón rojo con siete cabezas y diez cuernos, y en las cabezas siete coronas; con su cola barre la tercera parte de las estrellas del cielo, precipitándolas sobre la tierra”. (Apocalipsis 12:3-4).



Este referente es el que inspiró en varias ocasiones a Natividad Quirós para representar la pastorela del pueblo, recreando al diablo como un dragón, explicaba el mismo, “cargado de mujeres y con siete cabezas de serpientes, los siete vicios”, pues como él decía “en el infierno hay más diversiones, más vicios”.

Fig. 69: “Dragón”, Col. Ruth de Lechuga, Museo Franz Mayer, 1972.

El dragón con una gran cola y con múltiples cabezas –tres o más- es un prototipo al que remiten obras de los años setenta como la figura 69, una pieza zoomorfa con cuatro patas, una cola rematada por una cabeza de diablo y un cuerpo coronado con cabezas de diablos que sintetizan visualmente la idea del dragón-Satanás.

Por otro lado, si retomamos la descripción del arreglo de pastorela de Natividad Quirós observamos una relación entre el dragón, la lujuria²⁶² y la mujer pecadora, analogía que se repite en otras latitudes.

Caro Baroja, por ejemplo, recoge el dato de una tarasca²⁶³ que se sacó en el corpus de Toledo -España- y que tenía la forma de una bestia del apocalipsis con una mujer engalanada encima (Caro, 1984:83) y Link identifica en Europa, entre los siglos XI y XVI una representación común del diablo como una bestia grotesca, o como un dragón “que bate su lengua entre las sensuales nalgas de una bruja desnuda” (1995:47).

Los dragones de barro también muestran un estrecho vínculo con la mujer lasciva cuyo precedente lo encontramos de nuevo en el texto bíblico:

²⁶² Al respecto Cortés identifica el dragón como la serpiente con símbolos de la fecundidad: “Diversos monstruos pueden asociarse con los simbolismos de la fecundidad: los animales emparentados con la serpiente; los dragones, que incluyen el simbolismo de los cuatro elementos, son seres que en la mitología cristiana están relacionados con la sexualidad, y encargados de una misión maléfica” luchar constantemente contra la virtud (Cortés. 1997:297).

²⁶³ Carroza monstruosa, con forma de enorme serpiente o dragón que encabezaba las procesiones del corpus en distintas regiones de España. (Caro, 1984)



Fig. 70: “Diablo pez”, Zenaida Rafael Julián, 2013.

“Vino entonces uno de los siete ángeles que tenían las siete copas, y habló conmigo diciéndome: Ven acá, y te mostraré la sentencia contra la gran ramera, la que está sentada sobre muchas aguas; con la cual han fornicado los reyes de la tierra, y los moradores de la tierra se han embriagado con el vino de su fornicación. Y me llevó en el Espíritu al desierto; y vi a una mujer sentada sobre una bestia escarlata llena de nombres de blasfemia, que tenía siete cabezas y diez cuernos. Y la mujer estaba vestida de púrpura y escarlata, y adornada de oro, de piedras preciosas y de perlas, y tenía en la mano un cáliz de oro lleno de abominaciones y de la inmundicia de su fornicación [...] Y los diez cuernos que viste en la bestia, éstos aborrecerán a la ramera, y la dejarán desolada y desnuda; y devorarán sus carnes, y la quemarán con fuego”. (Apocalipsis 17:1-5)



Fig. 71: Col. Ruth de Lechuga, Museo Franz Mayer.

Su carácter devorador, su relación con la ramera y su zoomorfismo constituyen el núcleo de los rasgos retomados en Ocumicho. Así lo vemos, por ejemplo, en la figura 70, en la que Zenaida Rafael crea un conjunto escultórico que parece ser una variación del pasaje bíblico de la gran ramera sentada sobre muchas aguas a las que remite el “diablo pez” que devora a sus víctimas entre llamas de fuego al tiempo que es cabalgado por una mujer que porta algo semejante al “cáliz de oro lleno de abominaciones”.

La otra piezas (Fig.71) es un dragante con garras, cola, espina dorsal protuberante y dos extremidades que envuelven a un hombre desnudo que es devorado con absoluta impavidez.

En ambas obras se resumen las formas más habituales de representación de los dragones, que en piezas más convencionales suelen aparecer como animales de grandes

colas, a veces alados, con grandes dentaduras, presentados a cuatro patas o sobre las dos traseras mientras someten, luchan y engullen a humanos de toda ralea.

La otra variante abordada son los “infiernos”, categoría clasificatoria utilizada por las mismas artistas para un corpus de obras caracterizadas por el énfasis hecho en la representación del fuego infernal que recibe a los condenados



Fig. 72: Silbato zoomorfo envuelto en llamas, col. Louisa Reynoso, circa 70s.

Estas obras, llamadas “infiernos”, remiten de nuevo en los textos bíblicos pero también a voces populares comunes en México y en algunos casos, a las concepciones del cerro-diablo analizadas con anterioridad.

El infierno en llamas aparece en expresiones como: “[...] irse (derechito) al infierno, al horno, a la hornilla o a la lumbre; caminar hacia el asador, [...] irse a arder al infierno [...] arder en el averno, irse a las igníferas trojes y hallarse o estar ya bien frito [...]” (Lope Blanch, 1963 en Carranza, 2014:13).

Estas locuciones populares sin duda contribuyen a formar la imagen que todos tenemos del fuego infernal, sin embargo, es en la biblia donde encuentro las imágenes a las que me remiten las obras de Ocumicho. El reino infernal aparece descrito en diversos pasajes bíblicos. En Mateo aparece como “fuego eterno”: “¡Malditos, aléjense de mí y vayan al fuego eterno, que ha sido preparado para el diablo y para sus ángeles! Porque tuve hambre y ustedes no me dieron de comer; tuve sed y no me dieron de beber” (Mateo 25:41); pero es en el Apocalipsis donde adquiere su forma más terrorífica con la imagen de la boca del infierno²⁶⁴:

²⁶⁴ Para el arte europeo Link identifica fuentes pictóricas egipcias y clásicas como el origen de las representaciones de la boca del infierno. “La Boca del Infierno, [...] es un símbolo poderoso, y tiene su origen en varias fuentes pictóricas y literarias; entre las fuentes pictóricas, las más importantes proceden de cuadros egipcios que representan a Ammit, el Devorador de los Condenados, con sus fauces de cocodrilo; a cuadros y esculturas clásicas de las puertas de Hades, y la boca del Gorgón que quizá fuera la más influyente de las tres”. (Link, 1995:90).



Fig. 73: “Máscara de diablo”,
Zenaida Rafael Julián, 2014.

“Y cuando se terminen los mil años, Satanás será soltado de su prisión, saldrá a engañar a Gog y Magog, es decir, a las naciones de los cuatro extremos de la tierra, una multitud tan numerosa como las arenas del mar. Invadieron el país entero y cercaron el campamento de los santos, la Ciudad muy amada, pero bajó fuego del cielo y los devoró. Entonces el diablo, el seductor, fue arrojado al lago de fuego y azufre, donde ya se encontraban la bestia y el falso profeta. Allí serán atormentados día y noche por los siglos de los siglos”. (Apocalipsis 20:7-13) en “la tiniebla profunda, donde aullarán y crujirán con los dientes” (Mateo, 8).

Si comparamos el “infierno” de Esperanza Felipe Mulato (Fig.24), con la “Máscara de diablo” de Zenaida Rafael Julián (Fig. 73) hallamos los rasgos comunes de estas obras que suelen presentar a un diablo mayor de grandes

fauces que gobierna o es en sí mismo el infierno, espacio en el que pecadores de todo tipo se contorsionan entre las llamas infernales bajo la supervisión de diablos menores y la cercanía de una muerte que adquiere la forma de calaca.

El último tipo que abordaré son los “diablitos”, tal como se les llama en Ocumicho, personaje más lúdico que temible y que lo distingo del resto por su función, semejante a la de los diablos microbio identificados por Link (Op.cit.) para la Edad Media europea.

Estos diablitos son de pequeño tamaño y formalmente semejantes a la figura 64, son los diablos que rondan el pueblo y se la pasan “metiendo la cola en todas partes” tentando a hombres y mujeres, soltando la lengua de unos y los balazos de otros, engañando a todos para apartarlos del buen camino.

La categoría de “diablo microbio” me resulta atractiva porque permite visualizar la función de estos entes tanto en la vida real como en las piezas de barro.



Fig. 74: Izq. Mujer embarazada con diablito a la espalda, circa. 60s, Acervo de arte indígena CDI, no.cat. A-5188-16-40; dcha. diablo con diablito a la espalda, Marcelino Vicente Mulato, circa 60s., MAIP, no.cat. 10-518779.

En el vivir de Ocumicho el *kichakua* es un mal consejero que ocupa una gran parte de su tiempo provocando a los humanos para que caigan en pecado, ardid que realiza en el anonimato, a través de su corte de diablos menores, pero que es descubierto en las piezas de barro a través de una gestualidad que lo delata: aparecen “asomados”, con parte de su cuerpo a la vista y otra parte oculta tras la pared de una cantina o la espalda de aquel o aquella a quien intentan embelesar.

La forma más reveladora de estos diablitos es la que se puede observar en la figura 74, diablos trepados a la espalda de su víctima, habitualmente mujer, tocando su cabeza, acercándose a su rostro o murmurándole alguna idea. Esta actitud recuerda la de los duendecillos diabólicos del arte medieval que se representan susurrando al oído de un humano o intentando meterse en su boca (Link, 1995:47), un diablo que se representaba peludo, desnudo o vestido de saltimbanqui y que “por lo general transmite una impresión más cómica que terrorífica” (Ibíd.: 73).

Estos diablitos son los que pueblan las calles y casas de Ocumicho, diablillos domésticos pero nocivos, tanto como los que acosaban al abad Richalm a principios del siglo XIII: “hacen que me sofoque al trabajar, y son ellos los que elevan mi espíritu de tal modo que acabo riendo a carcajadas, y también los ronquidos, y las toses, y los resfriados y esputos que sufro son cosa suya”. (Ibíd.:88). Y de igual forma estos diablitos “traviesos” provocan en Ocumicho que un cristiano mate a otro, que una mujer ande por la calle como “atarantada” o que suba al cerro a dormir con los hombres.

Las dos piezas contempladas en la figura 74 fueron elaboradas en los años sesenta pero el mismo modelo se repite en la actualidad y lo veremos de nuevo en las obras que remiten a la trasgresión de la norma por gracia de estos diablos que “meten la cola en todas partes”.

2.- Prototipos diurnos, representaciones de “el costumbre” desde el “antes”

Pastorelas, carnavales, danzas de moros o fiesta de Corpus son sólo algunas de las piezas que ocuparán las siguientes páginas, me estoy refiriendo a la representación de la vida ritual comunitaria, obras que conjugan el gusto de las creadoras por representar lo propio, el anhelo del público de descubrir a ese “otro” distinto y los objetivos de las políticas públicas de un “arte para turistas” (Graburn, 1976).

La revisión de la colección del Museo de Artes e Industrias Populares, del INAH en Pátzcuaro, datada en la década de los sesenta, devela el gusto por representar “el costumbre” y la vida cotidiana. En este acervo las piezas que priman son los juguetes para niños y niñas que reflejan los quehaceres de cada género: mujeres con cántaros, bateas y niños cargados en el rebozo; hombres a caballo, bueyeros, caballitos y toros. A estas piezas se suman otras en las que se elige representar personajes de las fiestas: cargueras, moros a caballo, ermitaños y diablos, todos ellos con silbatos incorporados o ranuras que los convertían en alcancías.

La intervención institucional, con capacitaciones técnicas pero también orientadoras de la creatividad, motivó la representación de la vida del pueblo y de ahí se desplegó un corpus de formas que ha crecido exponencialmente hasta cubrir la totalidad de celebraciones comunitarias. El resultado son piezas que invitan al observador a conocer la vida de una comunidad que el imaginario ubica en un tiempo ancestral y extraño, tanto, que una danza de apaches es interpretada en el catálogo de una galería como “un sacrificio con los ángeles, un demonio verde y una congregación reunida en torno al altar”²⁶⁵.

En la tabla 3 se puede observar el incremento en este tipo de formas tomando como referente el ciclo ceremonial comunitario²⁶⁶, la categorización que realizó Gouy-Gilbert en los años ochenta y el corpus de piezas registradas para esta investigación.

²⁶⁵ Colonial Arts, galería estadounidense especializada en arte colonial español y arte popular mexicano, catálogo disponible en: <http://www.colonialarts.com/products/detail/2360> (3/2/2014).

²⁶⁶ El arranque de este ciclo se sitúa en distintas fechas según el autor y la comunidad (Van Zantwijk, 1974; Miranda, 1983; Padilla, 2000; Rodríguez, 2014) pero en general las propuestas giran en torno a diciembre y febrero. “El costumbre exige la escrupulosa observación del ciclo festivo religioso. Dicho ciclo tradicional dispone ordenadamente las fiestas dedicadas a la Virgen María y las fiestas dedicadas a Cristo. El primer grupo marca el inicio del ciclo y su celebración se sitúa entre el 8 de diciembre [...] y el 2 de febrero [...] El segundo grupo de celebraciones incluye la semana santa y las fiestas dedicadas a los cristos [...]” (Rodríguez, 2014:3). Para el caso de Ocumicho, Miranda (1983) sitúa el arranque del ciclo el ocho de diciembre, fecha en que se realiza el cambio de mayordomo del *Iurixio* sistema de organización

Tabla 3

Ciclo ceremonial (Padilla, 2000)	Formas representadas		
	Colecciones y acervos Años 60s-80s	Registro Gouy-Gilbert (1987) años 80s	Registro Eva M. Garrido 1995-2014
La Candelaria 2 de febrero			-Danza de Viejitos. -Carrera del <i>Chichihua</i> .
Carnaval Fecha variable		-Carnaval con los negritos *(En la investigación de Padilla y en la propia no se registran negritos en el carnaval)	-“Juego con toro y payasos” -“Jaripeo” -Carnaval.
Cuaresma y Semana Santa Fecha variable	-San Ramos (1). -Cristo cargando la cruz con o sin judíos (1,5,4,6) -Última cena de apóstoles, diablos, sirenas, soles o lunas (1,2,3,4,6,8) -Calvario (1,3,5,9) -Santo entierro (1) -Cristo de la columna (1) -Descendimiento (1) -Caída (1,3)	-San Ramos. -Última cena. -Jesús cargando la cruz -Calvario.	Se mantienen los anteriores. Se suman: -Historia de vida de Cristo. -Arca de Noé. -Baile de <i>Huananchas</i> con el santo entierro.
Jueves de corpus fecha variable	Danza de corpus (2)	---	Danza del corpus con mayordomo y <i>huananchas</i> .
Fiesta patronal de San Pedro y San Pablo 29 de junio	-Mayordoma (9) -Moro (2,5,7,9) -Danza de moros del San Pedro (2,3)	-Moros a caballo o danzas de moros. -Mayordomas con listones.	Se mantienen los anteriores pero se incrementa el número de elementos y detalles presentes en la fiesta.
Cristo Milagroso, 14 de septiembre			-Apaches. -Caballitos. -Viejitos. -Venaditos.
Visita del Cabildo al nuevo mayordomo 8 de noviembre			-Baile de los Cabildos “de las flores”.
Virgen de la Concepción 8 de diciembre			-Borregos. -Danza de <i>huananchas</i> .
Nochebuena y Navidad 24 y 25 de diciembre Año Nuevo 31 de diciembre	-diablo con silbato (9). -Ermitaño solito o bailando con diablo (1,5,7,9) -Rey (7). -Nacimientos (1,3,4,5,6,9) -Pastorela con rancheras, negritos, diablo y Luzbel (3). -Negritos (5). -Pastoras (5).	-Ermitaño en su cueva -Nacimiento -Pastorelas	Se mantienen los anteriores Se suman: -Ermitaño en el cerro con o sin diablo, -Representación de todos los componentes de la pastorela.
Fuente de coleccion y acervos: 1 (CDI); 2 (Galerías diversas); 3 (Archivo y colección Louisa Reynoso); 4 (Burke Museum); 5 (colección y archivo fotográfico Ruth de Lechuga); 6 (fototeca COLMICH); 7 (fototeca CREFAL); 8 (Museo Du quai Branly); 9 (Museo de Artes e Industrias Populares INAH Pátzcuaro).			

que considera el centro en torno al que gira la vida ritual de la comunidad; por otro lado, Padilla (2000) organiza el calendario ritual a partir de la fiesta de la candelaria del 2 de febrero por ser la fecha en que se solicitan al Cabildo los cargos venideros al tiempo que esta institución recibe un nuevo miembro, propuesta que retomo para este trabajo.

Hay cinco momentos del ciclo ritual registrados por Padilla de los que no he localizado registros en barro: Rosarios en honor de la virgen de Fátima, La Octava del Cristo Milagroso, Semaneros, san Sebastián. La ausencia de estas representaciones en el corpus de la investigación no implica que no existan registros en otras colecciones, sin embargo hay algunas razones que apunto como posibles explicaciones: en el primer caso la falta de una manifestación pública del ritual; en el segundo el hecho de ser una reiteración de la celebración previa; “los semaneros” es una práctica ya abandonada; en los dos últimos casos hace años que no se realiza la fiesta. Miranda, a su vez, refiere las celebraciones en honor de san Esteban y san Juan Evangelista en diciembre, a las que Padilla suma la de san Miguel, mismas que ya no se celebran ni se representan. Por lo anterior se podría afirmar que existe una relación entre la vigencia de las celebraciones y su representación.

Dejo fuera de la tabla la celebración del día de muertos a pesar de la cantidad de calacas que se modelan en esas fechas, un motivo rastreable en las colecciones de los setenta y ochenta del acervo de la CDI, del museo de Artes e Industrias Populares y el museo Burke. La muerte es sin duda un tema abordado en Ocumicho pero no lo es el Ritual del Día de Muertos. La calaca se ha convertido en una convención de éxito en el arte mexicano que viene de la mano con el turismo cultural vinculado a las celebraciones de difuntos en todo el país y la inducción institucional que promovió este tipo de formas en la comunidad a través de los concursos temáticos. En Ocumicho la celebración de difuntos no conlleva ninguna manifestación pública organizada colectivamente, las familias se encargan de arreglar las tumbas de sus “muertitos” y cambiar las coronas de oropel que los acompañarán el resto del año, es decir, se trata de una fecha del calendario ritual que no tiene “fiesta” y ese parece ser el motivo por el que no se representa.

En este apartado solamente analizaré las obras de las que tengo evidencia de su permanencia en el tiempo al menos desde los años ochenta, con excepción de la candelaria que se incluye por ser arranque del calendario ritual. A la tabla anterior se tendrían que añadir otras expresiones de rituales de paso como los agradecimientos por el robo de una muchacha, las bodas, bautizos y sepelios.

El común denominador de estas formas es la elección del motivo a representar: “la fiesta” como “costumbre”, con especial predilección por su manifestación pública más relevante: la danza, y todo ello bajo esquemas particulares de representación.

Como ya apuntamos, “el costumbre” o *pindekua* es la categoría purépecha que se utiliza para aludir a la formación histórica y social de la persona y el colectivo, o más bien de la persona como célula del colectivo (Jacinto, 1995), es una “manera de hacer”, aquello que se va aprendiendo a través de la observación y de la participación, prácticas que mantienen una liga con un tiempo anterior, con aquello que han dejado quienes los precedieron, por eso, al preguntar por las fiestas, los juguetes de barro o las danzas se enfatiza que las cosas siempre han sido así: “así se hace desde que yo me acuerdo”, “desde en tiempos de mi abuelita así se hacía, ella así me platicaba”, “así es el costumbre”.

Entre todas las prácticas que integran “el costumbre” considero que la fiesta es la manifestación más significativa para el colectivo por ser el factor que activa toda la red organizativa de la comunidad al tiempo que consolida las relaciones de ésta con Dios y los santos²⁶⁷.

El calendario ritual moviliza las redes de parentesco²⁶⁸ y la estructura de la institución de los cargos religiosos, misma que es necesario describir brevemente para la comprensión de las siguientes páginas:

“La institución de los cargos religiosos en Ocumicho tiene como tarea principal el patrocinio y la organización del servicio divino [...] a las imágenes con que cuenta la comunidad”. (Padilla, Op. cit.:53), el número de cargueros de las imágenes es variable y el compromiso es aceptado normalmente por un matrimonio, con algunas excepciones²⁶⁹.

²⁶⁷ Las razones por las que se decide asumir un cargo han sido interpretadas como una inversión en prestigio (Foster, 1987), visión que comparto y que se llega a explicitar en Ocumicho como “reconocimiento” comunitario aunque lo habitual es que las razones para tomar un cargo se expliquen como retribución al santo, o lo que es igual, cumplir una manda, es decir, devolverle al santo un favor solicitado y concedido. Esta devolución, en forma de cuidado de la imagen durante un año y celebración de la fiesta, es a su vez un servicio a la comunidad, dado que de esta forma el colectivo reafirma su relación con Dios y los santos. Lo apuntado, a partir de mis observaciones, intenta resumir un fenómeno complejo, extraordinariamente analizado por Mario Padilla para el caso concreto de Ocumicho (2000) y por Foster para el de Tzintzuntzan (1987).

²⁶⁸ La fiestas de Ocumicho, sean civiles o religiosas, implican “ayudar” o “acompañar” a los organizadores -dos conceptos que en ocasiones se emplean como sinónimos- y existe una memoria muy clara de quién acompañó y con qué cooperó. En las bodas, por ejemplo, es habitual que uno de parientes levante una lista en la que se apuntan las familias que asistieron y los regalos o cooperaciones que llevaron, una especie de bitácora que programa los compromisos futuros que tendrán los organizadores, sean estos cargueros o padrinos de velación. El resultado es una red que crece exponencialmente y de la que se deriva el prestigio de los implicados: a más acompañantes más prestigio, más ayuda, más gasto y mayor evidencia del soporte social en el que está anclado aquel que “hace la fiesta”.

²⁶⁹ El cargo del san Ramos suele tomarlo un joven soltero pero se acompaña de una muchacha. En el san Pedro, el *maízo*, uno de los acompañantes del carguero del santo patrono, también es un joven soltero; los cargueros de los santos niños suelen ser infantes aunque son sus padres quienes realizan el gasto, en la mayoría de los casos los acompaña una mujer de tal forma que la soltería es relativa ya que metafóricamente existe una pareja de cargueros; la flexibilidad del sistema no deja de sorprenderme, en el 2014 varias familias me compartieron la novedad de que los cargueros del santo niño eran dos “jotos”, es decir, dos hombres homosexuales que tal como me explicaron “son pareja”, uno de ellos, acompañado por una mujer.

Ser carguero de un santo es el nivel más bajo de una jerarquía escalafonaria que tiene su cabeza en el presidente del Cabildo²⁷⁰. El carguero y la carguera son los responsables de cuidar la imagen durante un año, llevarla a su casa, adornarla con flores y “darle de comer” prendiendo el copal²⁷¹, además, los cargueros reciben en su casa a las visitas de la imagen²⁷², participan de distinta forma en el ciclo ceremonial que los requiere y celebran la fiesta, momento cumbre del compromiso adquirido. Estos cargos son solicitados por los aspirantes a los miembros del Cabildo y en algunos casos hay listas de varios años de espera.

El siguiente nivel lo ocupa el mayordomo de la Virgen de la Inmaculada Concepción, que a diferencia de los anteriores, es un cargo que no es solicitado sino asignado por el conjunto del Cabildo, quien de esa forma “regula su composición” (Ibíd.: 61). Para ser mayordomo se tiene que ser una persona de respeto, *kaxumbekua*; “Antes” esta cualidad se demostraba tras haber sido carguero de todas las imágenes del pueblo, actualmente esta exigencia se ha relajado y es suficiente el haber tomado un cargo.

El mayordomo, llamado *Kengui* se traslada con su esposa al *Iurixio*²⁷³ donde atenderá la iglesia de la Virgen, cuidará el recinto y participará intensamente en el ciclo ritual, lo que supone el mayor gasto de todo el sistema de cargos²⁷⁴ y una gran cantidad de trabajo, compromiso que se lleva a cabo con el apoyo de una serie de personas que en su conjunto conforman una tipo de familia ejemplar.

El siguiente nivel es el de Regidor, cargo que implica la entrada en el Cabildo y la responsabilidad de atender las imágenes del templo durante el año. A partir de entonces el regidor y la regidora se integran al Cabildo, aunque sin serlo nominalmente, será al finalizar su servicio en el templo cuando sean llamados y tratados, de forma vitalicia, como Cabildos, una especie de consejo de ancianos, de *tata keris* y *nana keris*

²⁷⁰ Al respecto revisar Padilla (2000: 64-65).

²⁷¹ Aromas, el de las flores y el copal que son “los que más les gustan” a las imágenes.

²⁷² Los santos niños, por ejemplo son de las más visitadas, reciben juguetes y regalos diversos, son abrazados y mimados con múltiples arrumacos por las señoras que quieren sus favores.

²⁷³ Conjunto arquitectónico que forma parte de los “Hospitales de la Inmaculada Concepción” fundados a mediados del S.XVI. Vasco de Quiroga -obispo de Michoacán desde 1537 hasta 1565-, tras crear los “Hospitales de la Santa Fe” simplificó el modelo para establecer estos centros religiosos-administrativos en numerosos pueblos purépechas de Michoacán en pro de una evangelización pacífica y lograr que los indígenas vivieran en policía (Cesar M^a G, y Ángel Gutiérrez, 1998). Se trataba de edificios que contaban con un departamento para enfermos y peregrinos, otro para los semaneros -sistema anterior de cargueros que se ocupaban durante una semana de atender a la virgen, un sistema que aún se mantiene vigente en algunas comunidades purépechas como Santa Fe de la Laguna, ubicado en la ribera del lago de Pátzcuaro-, y un tercero dedicado al ayuntamiento de los indígenas (Muriel, 1960:72).

²⁷⁴ Sistema que Julián López García identifica como “genuino de Mesoamérica” (1992:36).

(abuelos y abuelas) cuya autoridad moral y prestigio se han construido a través del servicio a la comunidad.

Esta organización, articulada con el sistema de parentesco, conforma el andamiaje en el que se sustenta en ciclo ritual del pueblo.

Las celebraciones festivas de Ocumicho también son un rasgo de identidad comunitaria, sus habitantes se enorgullecen de celebrar fiesta a sus santos y se comparan con otras comunidades donde ya no los atienden como debe ser; “[...] ha tenido fama en la sierra de ser un pueblo bien unido en torno a sus tradiciones y a la autoridad de los viejos [...] [y] las frecuentes fiestas de los ‘kumichos’ los hacen célebres” (Miranda, 1983:38), popularidad merecida a razón de la veintena de festividades que incluye el calendario ritual, cuyo carácter cíclico marca el tiempo cotidiano de una manera que se percibe como expectativa, ordenando los días con base en la celebración que se avecina.

El culto de las imágenes implica su atención y cuidado a lo largo del año pero el momento cumbre de su compromiso es la fiesta, tan es así que es habitual escuchar que se toma un cargo “para hacerle la fiesta al santo” (Padilla, 2000:66) la ocasión de mayor inversión de esfuerzo, gasto y energía social. Al respecto me resulta especialmente clara una afirmación de Francisco Miranda: “En tratándose de la fiesta no vale la modestia” (Op. cit.: 40), y así es, los músicos se enfrentan para medirse y demostrar quienes son los mejores, los cargueros tienen que igualar y superar a los de años anteriores, la comida debe estar sabrosa, ser abundante y alcanzar para todos los acompañantes - esperados e inesperados²⁷⁵ - la danza, los trajes, los cohetes, todo es juzgado por el pueblo. Durante los días de fiesta el prestigio del carguero se pone en evidencia, se evalúa y cuestiona su bien hacer (Garrido, 1998, Padilla, 2000), es el momento en que el culto se expande “rebasa los límites del recinto donde se cuida a la imagen cotidianamente para hacerse abierto y público e implicar en mayor o menor medida a toda la comunidad” (Padilla, Op.cit.:67).

Además, la fiesta evidencia las redes parentales y el “derecho” que tiene cada quien, es decir, el entramado de obligaciones dadas entre los habitantes del pueblo que

²⁷⁵ La distribución de la comida recae en algunas señoras mayores del pueblo de conocida experticia para calcular y distribuir los alimentos entre los asistentes, cuyo número nunca es preciso, ya que todo el que acude a la casa de los cargueros debe ser atendido, parientes, acompañantes, antropólogos o turistas curiosos.

se materializan sin cuestionamiento alguno, tal vez por eso a los deberes rituales se les denomine en castellano “tener derecho”²⁷⁶.

También es un momento de inversión y gasto, fundamentalmente de los cargueros de las imágenes -en el caso de las celebraciones religiosas- pero también del colectivo: “La capacidad festiva de Ocumicho consiste radicalmente en la perfecta solidaridad comunitaria que hace funcionar al individuo, a la parentela, al barrio y a todo el pueblo comprometiéndose en una misma tarea que usa como disparador la proximidad de ese tiempo sagrado que se dedica a honrar a los santos” (Miranda, Op.cit.: 46).

La economía de las familias prioriza sus compromisos rituales por encima de cualquier afán de acumulación de capital²⁷⁷, tanto en el pueblo como en la diáspora. Los migrantes que tienen compromiso con un carguero saben que deben “aprevenirse” para colaborar con el gasto, cruzar la frontera para acompañarlo o cooperar con aquello a lo que le obliga su vínculo; en los días previos a la fiesta las casas del pueblo empiezan a recibir paquetes procedentes de los Estados Unidos con ropa nueva; son días en que todo se pone bonito, las calles se engalanan, los santos y templos se cubren de flores y todo el que puede se viste de estreno; además son las fechas de los bailes y de la tomada, de los robos de novias y de inicios de noviazgos en días de algarabía, dispendio y belleza.

Retomando las palabras de Miranda: “Al recorrer el calendario de fiestas de la comunidad de Ocumicho uno se pregunta si no será ese el motivo para vivir y la más profunda razón de esa comunidad” (Op.cit.: 40), fiestas que aglutinan a la colectividad para honrar a los santos, pedirles y castigarles si fuera necesario, conformando así un elemento reforzador de la identidad que -para el caso de Ocumicho- Canclini identifica como reducto del control comunitario que actúa por encima de gobiernos y políticas públicas (2002: 189-192).

Con lo dicho, no es casual la selección de las fiestas como prototipos de las piezas de barro. Como vimos en la tabla anterior, desde momentos muy tempranos se

²⁷⁶ No me resisto a relatar una experiencia que evidencia los malos entendidos que puede provocar el lenguaje y sus sentidos. En una ocasión, mientras solicitaban cooperación económica para la fiesta patronal, quise dar una aportación y me dijeron “no, usted no tiene que dar, usted no tiene derecho” al escuchar esas palabras me retiré con tristeza al entender que a pesar del tiempo que llevaba en la comunidad rechazaban mi aportación a la fiesta. Al relatar el hecho a las familias amigas me explicaron el sentido de la palabra “derecho”, equivalente a obligación, de la misma forma que se aplica cuando se le dice a un hijo que tiene “derecho” de atender a su madre cuando está enferma.

²⁷⁷ Al respecto distintos autores coinciden al observar en la fiesta purépecha un sistema de prevención de la acumulación de capital que sería una amenaza para el equilibrio comunitario (Foster, 1987; Miranda 1983; Padilla, 2000).

incorporaron representaciones de las celebraciones públicas del ritual. Considero que estas imágenes generan un gusto especial por compartir con el público lo propio, aquello que además cumple con todos los requisitos de lo *ambákiti* en su sentido más amplio lo bonito y bueno.

A diferencia de los prototipos anteriores, estos son “diurnos” (Jacinto, Op.cit.) en la medida que son visibles para todos “los que están buenos y sanos”, razón por la que las obras muestran una vocación por representar lo visto y la manera de hacerlo coincide con la forma en que se cuentan los relatos históricos “del antes”, un tiempo conocido por los habitantes del pueblo en el que todo era mejor, el tiempo del “comportamiento perfecto, de costumbres, conductas, buenas maneras, respeto. Lo que en la literatura de la región se conoce como *el costumbre*” (Muñoz, 2009:163) y que se caracteriza por narraciones en las que destacan dos aspectos: el parafraseado y los detalles (Ídem).

En las piezas de barro la representación de la fiesta y el ritual también tiende a “parafrasear” lo visto y a enfatizar los detalles, objetos, y en ocasiones gestos, que permiten identificar lo representado.

Ahora bien, tanto en las descripciones orales como en las representaciones visuales lo dicho o lo modelado no es un “reflejo” del prototipo. El parafraseado respeta el sentido de lo dicho pero modifica la sintaxis y las palabras adaptándolas al estilo del narrador, de igual forma, quien modela una danza manifiesta la voluntad de parafrasear-figurar la imagen percibida y lo hace a partir de una mirada que “[...] selecciona, rechaza, organiza, discrimina, asocia, clasifica, analiza y construye. No se trata de reflejar tanto como de recibir y construir” (Goodman, 2010:23).

No es asunto de este trabajo abundar en la discusión sobre la representación en el Arte que ha ocupado a otros autores (Gombrich, 1979; Hildebrand, 1989; Ocampo, 1995, Goodman, 2010) pero sí lo es acotar que se entiende por representación y proponer una comprensión de los esquemas representacionales de los prototipos de “el costumbre”.

Las artistas de Ocumicho muestran una gran capacidad de observación y así lo explicitan: “yo me lo fijo bien para hacerlo, cómo y cómo está”, una particularidad del “saber hacer” que revela la vocación de representar lo visible en su sentido literal de volverlo presente; por otro lado, uno de los valores ensalzados del oficio radica en la habilidad para imitar la realidad, así se hace manifiesto en el recuerdo de Marcelino Vicente: “como si te veía a ti y así lo iba a hacer, él trabajaba bonito, [...] y ponía

pulseras y relojes y pintaba ya y bonito que quedaban, como vivos se veían [...]”. Sin embargo, entre la disposición imitativa y la forma creada media la visión, es decir, ni la representación es mecánica ni el ojo es inocente (Gombrich, 1979), entre el objeto y el artista se sitúa un esquema visual que organiza la percepción y la representación (Wölfflin, 1997; Gombrich, Op.cit.):

“Para representar el artista ha de utilizar un esquema visual, producto de la elaboración artística, que le permite enfrentarse a la naturaleza y traducir sus objetos a formas artísticas. Este esquema visual es, según Hildebrand [1989], imprescindible para todas las artes visuales en tanto representativas, pues organiza la percepción. Por otro lado, suministra un orden jerárquico a los elementos de la composición, introduciendo un orden artístico. El artista no puede enfrentarse a la representación sin este mediador”. (Ocampo, 1995)

La visión del artista por ende no es pasiva, ver siempre es interpretar (Gombrich, Op.cit.) y representar no es imitar objetos sino seleccionarlos, clasificarlos, organizarlos, es decir, “una representación, en función de cómo ordena los objetos y de lo que resalta de ellos, establece conexiones y organiza el mundo” (Ocampo, 1995:15).

Las páginas siguientes se despliegan como una aproximación al esquema de representación que prima cuando de los prototipos de “el costumbre” se trata.

Al respecto es importante apuntar que un condicionante al que se supedita la acción creativa es la obra misma, ¿a qué me refiero? El “orden artístico” supone que todo lo que aparece en la obra se condiciona mutuamente (Ocampo, Op. cit.), es una unidad cerrada a la que se supeditan las decisiones creativas. Al tiempo que la artista crea la pieza ésta “pide” cosas, por ejemplo, “el color verde pide el color rojo” y una forma pide otra que la equilibre, es decir, el afán de representación se pone en diálogo con la estética, el gusto, la técnica: el estilo.

El estilo se activa en cada proceso creativo como el esquema visual interpuesto entre el prototipo y la idea o concepto que la artista tiene de cómo debe representarse, es decir, la forma habitual de representación de lo percibido. En el caso de “el costumbre” hay dos procesos que me interesan especialmente, por un lado la selección representada y por el otro la denotación de lo seleccionado (Goodman, 2010).

Las fiestas de Ocumicho tienen cuatro momentos esenciales: preparación, víspera, fiesta y despedida (Padilla, Op. cit.: 163) pero las artistas seleccionan uno de estos momentos: fundamentalmente el momento público de la danza y dentro del mismo una escena puntual, con gestos y objetos determinados, es decir, cada obra resuelve que parte del ritual amerita ser representado y que elementos del mismo deben destacarse

bajo una lógica alegórica a partir de la que se eligen los signos que dan identidad a lo figurado; estos procesos de selección, jerarquización y denotación encuentran semejanzas entre distintas artistas a lo largo del tiempo, lo que apunta hacia esquemas de representación compartidos que aquí se pretenden caracterizar.

Para hacerlo se establecerán nexos entre las obras y los prototipos que representan, ejercicio comparativo que pondrá en diálogo descripciones orales con registros fotográficos y piezas de barro con tres propósitos básicos: mostrar la aspiración de parafrasear los prototipos abordados, contextualizar la parte seleccionada por las artistas en el conjunto que la sustenta e identificar los signos que dan identidad a lo representado, es decir, para cada caso identificar las coincidencias en lo seleccionado y su denotación, tendencias que entiendo como esquemas de representación de cada prototipo, todo ello bajo el entendido de que los datos aportados resultan de procesos también selectivos: la selección que hace el informante al relatar la fiesta, la de la antropóloga que la registra y la de la artista que la representa.

2.1.- La Candelaria



Fig. 75: (izq.) “Viejitos” María Guadalupe Basilio, 2011, danza característica de la fiesta de la Candelaria asociada al nacimiento del Niño Dios; (dcha.) “La Candelaria”, detalle de los santos cuates.

El 2 de febrero se celebra en México el día de la Candelaria, fecha que cierra el ciclo navideño con el “Levantamiento del Niño”, ritual que supone la retirada de los

nacimientos y la presentación del Niño Dios en el templo tal como se narra en la biblia (Lucas, 2:22).

Para Ocumicho²⁷⁸ la literatura identifica esta celebración con el arranque del calendario ritual en la región purépecha²⁷⁹ aunque en la comunidad el orden festivo de los primeros meses del año se explica fundamentalmente a partir de la vida de Jesús, así lo refería Antonia Martínez:

“En el año nuevo nació ya el Cristo y luego del Candelaria ya empieza a caminar, por eso se va ya corriendo a esconderse, por eso hay personas que llevan uno santo Niño y otro el Virgen y ahí lo ganan y el que gana la virgen ahí tienen derecho la mujer de mandar ese año, luego empieza a irse a vía crucis, cada viernes anda escondiendo ya, y luego en Semana Santa lo agarran ya”.²⁸⁰

Las imágenes que se conmemoran en la Candelaria son “los santos cuates” (Fig. 75), una virgen que tiene un niño en sus brazos y un santo Niño que la acompaña, “el Niño cuate” -uno de los tres que hay en el pueblo junto a “Jesús Salvador” y “Marcos”- es el protagonista principal de la fiesta que nos ocupa.

La palabra “cuate” se emplea para referirse a gemelos no idénticos, a los amigos íntimos y a las cosas que vienen dadas en pares, siendo así, la denominación de “los santos Cuates” parece aludir a una relación filial entre los dos santos Niños, el que carga la Virgen y que la acompaña, o una referencia a los Niños que están juntos, formando un par.

El carguero de esta fiesta es el *chichihua* o *achichihua*, voz náhuatl generalizada entre los purépecha (Pureco, 2004) que alude a la *chichi*, el pecho y el acto de amamantar, una forma de llamar a los cargueros de los santos niños de la región y de Ocumicho porque “le han dado *chichi* al niño” (Padilla 2000:85), lo han cuidado y alimentado durante el año. Para el caso de la Candelaria esta manera de nombrar al carguero -habitualmente un infante²⁸¹- es indicador de la preponderancia de la imagen del Niño Dios sobre la Virgen.

²⁷⁸ En Tzintzuntzan Foster reportaba que la fiesta había desaparecido y se limitaba al ritual de bendecir las velas utilizadas cuando moría una persona (Foster, 2000: 291).

²⁷⁹ El 1 de febrero ha sido instaurado como la fecha de arranque del calendario purépecha celebrado con el “Fuego Nuevo” que conmemora el “Año Nuevo Purépecha”, celebrado por vez primera en 1983, ritual construido por la intelectualidad purépecha como signo de identidad cultural, histórica, territorial y política de una Nación Purépecha (Zárate, 1994, 2001). Bajo esta óptica el día de la Candelaria sería la segunda celebración del año que iniciaría la noche previa, ritual ideológicamente sustentado en su origen prehispánico.

²⁸⁰ Antonia Martínez Álvarez.

²⁸¹ Los cargueros suelen ser un niño y una niña porque esta imagen se dice que es la que “cuida a los niños” de tal forma que la realización de la fiesta es una correspondencia, un intercambio con la imagen por la salud de los más pequeños (Padilla, 2000)

Durante el año es habitual que lleguen mujeres a la casa del carguero para arrullar al “Niñito”, llevándole regalos, juguetes, ropa y zapatitos porque “se sale” y llega con los huaraches llenos de lodo, no se sabe por dónde anda pero son conocidas sus travesuras. En estas visitas, mayormente de mujeres, pude observar como abrazaban al Niño, le hablaban y hacían carantoñas, lo pasaban por el cuerpo de sus hijos para darles salud o se lo ponían cerca de la panza para pedirle el milagro de tener hijos o de elegir el sexo de los mismos. El santo Niño es la imagen del pueblo con la que se establece un contacto físico más intenso e íntimo.

La fiesta de la Candelaria inicia en la víspera, pero el mero día es el dos de febrero²⁸² es entonces cuando se luce el *chichihua* -y sus padres cuando son niños-, en una celebración caracterizada por la abundancia y el intercambio de bienes.

Tras la misa que celebra el carguero, su parentela y los miembros del Cabildo son atendidos en su casa. Los Cabildos reciben como recuerdo un morral de ixtle adornado con una servilleta bordada, un delantal o un sombrero de viejito en miniatura²⁸³ y después se les ofrece el desayuno de pan y chocolate.



Fig.76: El reparto de cañas u colaciones en la casa del carguero.

Mientras se sirve al Cabildo, van llegando a la casa del carguero sus parientes, madrinas y padrinos; al llegar todos bailan con el carguero y la carguera, les entregan charolas con obsequios, les ponen listones y se integran a la celebración. Una vez que todos han desayunado da inicio el reparto de colaciones; todas las madrinas del carguero

reparten dulces a los asistentes al tiempo que el carguero entrega las cañas. En ese momento se hace visible la amplia red de parentesco de los cargueros (Fig.76).

Al terminar la repartición todos se desplazan al *Iurixio* donde el mayordomo brinda la comida al Cabildo, al carguero y a sus acompañantes para después llevar cabo

²⁸² Para conocer a detalle cada fiesta del calendario ritual de Ocumicho revisar Padilla (Op. cit.).

²⁸³ Describo el caso de la celebración del año 2011.

la parte pública de la celebración que suele representarse en barro: la danza de los Viejos o Viejitos (Fig. 75).

Esta danza²⁸⁴ es interpretada por niños y hombres jóvenes, que ataviados con un traje a la vieja usanza y máscaras de hombres güeros, interpretan un baile que combina la gestualidad encorvada, propia de la vejez, con un potente zapateado, todo ello bajo la guía de un personaje femenino: la *maringuía*.

La *Maringuías*, o Marías, solían ser uno o dos, personajes travestidos²⁸⁵ que se movían “a un ritmo suave y elegante, imitando la forma ideal de conducirse de la mujer purépecha, con una cadencia muy distinta del zapateado de los hombres” (Garrido, 2002:8).



Fig. 76: (izq.) Viejos de la Candelaria de Ocumicho con *Maringuías* al frente, Louisa Reynoso, CDDR, 1984; (dcha.) Danza de Viejitos con *Maringuías* al frente, Candelaria

El registro de Louisa Reynoso de la danza de Viejitos del 2 de febrero de 1984 permite identificar algunos cambios con respecto a la danza actual (Fig. 76): es significativo el aumento en el número de viejitos danzantes; también son más *Maringuías*: en 1984 eran solamente dos²⁸⁶, en el 2011 salieron seis mujeres como *Maringuías* y un travestido con máscara, que bailaba un tanto al margen de la coreografía; la indumentaria de las Marías sigue siendo el traje tradicional utilizado en

²⁸⁴ Tiene una coreografía que se va enriqueciendo año con año en manos de un señor que “trae la danza” cuando es requerido en eventos folklóricos y que enseña las coreografías en el pueblo.

²⁸⁵ Cada vez son más las mujeres que se incorporan a danzas con máscara pero el decir popular advierte que el uso de las máscaras por las mujeres estropea los tamales, indicador de la limitación de uso restringido a los hombres.

²⁸⁶ Algunos testimonios recuerdan que salían dos, una con máscara y la otra representada por una mujer, en las fotografías de Reynoso no podemos constatarlo.

la comunidad;²⁸⁷ el de los viejitos sí ha cambiado, dando un giro tendente a la homogeneización de la indumentaria propia de las representaciones folklóricas.

Los viejos del 2011 (Fig.77) superaron los cien integrantes, niños y jóvenes que bailan encorvados, apoyados en sus “bordones”, bastones de madera que se portan como signo de ancianidad y contraste con la fuerza de un baile que despierta admiración en propios y extraños.



Fig. 77: Viejos de la Candelaria, 2011. Obsérvese el gesto al bailar, y las máscaras que portan, algunas de viejos y otras con rasgos jóvenes, es su corporalidad lo que remite a la vejez.

De forma paralela a la danza de los viejos se suceden una serie de rituales que hacen de la fiesta un momento particularmente relevante. En el *Iurixio* se concentran todos los cargueros del año y uno a uno saludan al Cabildo formados en una concurreda fila y cumpliendo un estricto protocolo a la vista de todos los asistentes. Este momento del ritual aglutina en un solo espacio la totalidad de la institución ceremonial que honra a los *Tata Keris* y las *Nana Keris* (Padilla, Op. cit.) lo que apunta hacia uno de los sentidos de la fiesta y de la danza.²⁸⁸

²⁸⁷ En las fotografías de Reynoso se observa el uso del saco, una especie de chaquetilla de manga corta que se colocaba sobre la camisa bordada a punto de cruz y que hasta la fecha se mantiene en comunidades cercanas como Nurío pero ya en desuso en Ocumicho.

²⁸⁸ Beals refiere para el caso de Cherán la existencia de una danza de Viejitos o de *tarhé aríricha* como parte de un grupo de “danzas de navidad no organizadas”, mascaradas integradas por los viejitos, los negros y los *apáchicha* o negritos salvajes: “se dice que los tres grupos significan que cuando nació el Niño Dios apareció una estrella y varias personas tuvieron que seguirla, representando su danza en varios lugares. Las tres danzas representan a las tres tribus de los Tres Reyes, que fueron a buscar la Niño” (Beals, 1992:354). En Acachuén, comunidad cercana, de la Cañada de los Once Pueblos, los Viejitos salen en la Candelaria acompañados por los “feos o mal vestidos” y en el pueblo se cuenta que esta danza se realiza así porque a la llegada de los españoles los hombres viejos, que ya no podían trabajar, decidieron hacer reír a los hispanos para evitar así que los mataran por su improductividad (Pureco, 2004: 210). En el caso de Charapan, García (2012b) encuentra en esta danza antecedentes prehispánicos y la

“En esta representación aparecen símbolos que hacen manifiesta la autoridad de los ancianos y el respeto que se les debe [...] el que la danza que tiene lugar este día sea la danza de viejos hace plausible esta interpretación, pero hay más elementos que apuntan en esta misma dirección. En este día se renueva la composición del Cabildo con la entrada de un nuevo miembro que hará las veces de regidor. Y a los miembros del Cabildo se les llama tárepetcha, ancianos”. (Padilla, Op. cit. 84).

La Candelaria es también el inicio de un ciclo de celebraciones que termina en el carnaval y que arranca el 2 de febrero con la colocación de la bandera el *Iurixio*, un periodo que Padilla (Op. cit.) identifica con la celebración de matrimonios, robos y noviazgos, propiciado por las secas y la cosecha. Esta idea se refuerza con los datos que aporta Beals sobre la danza de viejos de Cherán (1992:354) para los años cuarenta, una “mascarada no organizada” propia de la navidad, que salía junto a otras dos, todas ellas interpretadas por hombres jóvenes y relacionadas con el cortejo de mujeres casaderas²⁸⁹.



Fig. 78. Obsérvese el torito en la mano del personaje femenino.

En el caso de Ocumicho la alusión a las relaciones matrimoniales se refuerza con la “carrera” de la Virgen y el Niño, un juego en el que dos jóvenes voluntarios emprenden una competencia cargando cada quien una de las imágenes “es cuando se cree que si gana la virgen mandan las mujeres [...] cinco cuadradas hace cada quien, el niño por arriba y abajo la virgen”.²⁹⁰

El otro episodio lúdico de la fiesta lo protagonizan las *huananchas* que les pican las nalgas a los asistentes con un torito miniatura que llevan en las manos, representado en composiciones que concentran en una sola obra distintos momentos de la fiesta (Fig.78).

Ambos juegos se repiten en el carnaval que cierra el ciclo con la bajada de la bandera que se alzó en la Candelaria.

identifica con la conmemoración de la “implantación de la creencia purépecha, que es tanto como decir cristiana” en la que los ancianos y principales del pueblo se representaban a sí mismos (2012b:8); En Zacán, los viejos, acompañados por la Abuela y el Abuelo simbolizan una familia extensa cuyo baile dista mucho de la comicidad de los Viejitos de Jarácuaro (Garrido, 2002:8); Brody, en su estudio sobre máscaras purépechas sostiene la misma tesis que Padilla al afirmar que los viejos bailan para el Cabildo y lo representan (1984:121).

²⁸⁹ Tal como se hace hasta la fecha en San Juan Nuevo Parangaricutiro con la danza de los *Cúrpiteles*.

²⁹⁰ Juan Pózar Clemente.

De todos los elementos de la fiesta, es la danza la que se selecciona para representar “la Candelaria”, una tendencia que se repite en todos los casos, no sólo por ser el momento público y cumbre de la celebración, sino porque cumple con la preferencia estilística de la simetría y el equilibrio, ¿a qué me refiero?, las danzas de Ocumicho suelen estructurarse bajo un esquema de dos filas paralelas de danzantes que realizan distintas progresiones, una disposición que casa con las preferencias estéticas del estilo y que se reproduce en la mayoría de los casos, de tal forma que las representaciones de todas las danzas de Ocumicho - Jaripeo, Viejitos, Borregos, Venados etc.- pueden llevar a confusión por su semejanza compositiva.

Así, ante dos obras de danzas distintas lo que permite distinguir una de otra son los personajes que participan en ellas caracterizados por una serie de rasgos que les imprimen personalidad. Identificar los rasgos que se seleccionan para cada caso permitirá las convenciones compartidas por las artistas para denotar lo representado.



Fig. 79.: (izq.) “Danza de los Viejitos” (detalle), María de Jesús Felipe Elías, 2014; (dcha.) Viejos bailando, fiesta de la Candelaria, Ocumicho 2011. Nótese la semejanza en la postura y los objetos que caracterizan a los viejos, en especial el sombrero, huaraches, indumentria y bastón.

El total de piezas analizadas que representan la danza de Viejos incluyen los dos personajes principales de la misma: los Viejos y las *Maringuías*.

Los atributos seleccionados para dar identidad a los Viejos de barro son el sombrero con listones o moños²⁹¹, el calzón de manta bordado, los huaraches y el bastón, estos se repiten en el total de las piezas (Fig.79); en algunas obras se incluye el gabán como una variante. Es característica también la gestualidad de los viejos con sus dos manos apoyadas sobre el bastón, a veces encorvados, otra sujetándose la máscara con una mano, todas ellas formas identificables durante la danza.



Fig. 80: (izq.) *Maringuías* de la “Danza de los Viejitos” (detalle), María de Jesús Felipe Elías, 2014; (dcha.) *Maringuías* de la danza de los Viejitos, fiesta de la Candelaria, Ocumicho 2011.

A las *Maringuías* pocos atributos las distinguen, son personajes femeninos ataviados con el traje tradicional: rollo negro, camisa bordada, rebozo doblado y delantal. En algunas piezas, como la que aquí se presenta (Fig.80) la observación de María de Jesús Felipe representa los dos delantales que se agitan durante la danza y un gesto que es propio del contoneo del baile.

Algunas obras prestan especial atención al decorado de la empuñadora de los bastones de los viejos y otras particularidades que evidencian la voluntad de representar lo visto, sin embargo, los elementos arriba enlistados constituyen el esquema de representación de la fiesta de la Candelaria sintetizada en la danza de viejos.

²⁹¹ Lazos de colores con forma de flor o similar.

2.2.- El carnaval



Esta pieza de Antonia Martínez es un “Carnaval” (Fig. 81), una escena en la que aparece un payaso a caballo, con megáfono en mano, y el toro que embiste al público asistente. Antonia me dijo que la pieza era “fea” y al preguntar por las razones de su fealdad la respuesta fue muy concisa: “es carnaval, es fiesta de los locos”, “fea” porque en ese tiempo “todos somos de diablo”.

Fig. 81: “Carnaval” Antonia Martínez, 2011.

El carnaval de Ocumicho es la fiesta que cierra el ciclo abierto por la Candelaria (Padilla Op.cit.), se celebra el día que precede al miércoles de ceniza y es el momento en que los habitantes del pueblo entran en el divertimento que provoca la inversión de roles, el travestismo, la anulación del respeto a la autoridad, la violencia simbólica y en general “el mundo al revés” del que ya nos hablara Caro Baroja para el caso español.²⁹²

En 1997 registré una pieza de Magdalena Martínez titulada “Carnaval” (Fig.82) y recientemente, en el 2014, tuve la oportunidad de conocer una obra de María de Jesús Felipe Elías, “Fiesta de carnaval” que se ocupa del mismo tema. Entre ambas creaciones encuentro muchas semejanzas pero la más destacable es la reiteración del momento seleccionado para ser plasmado: el “juego de carnaval”, también conocido como “jaripeo”.

²⁹² “El tiempo de carnaval se distinguía, en primer término, porque durante él se realizaban una serie de actos que con frecuencia, tienen aire de juegos de ritmo violento. Desde un punto de vista puramente mecánico podríamos decir que uno de sus rasgos esenciales era el de que imponía movimientos desacostumbrados a los que lo celebraban y también a ciertos animales y objetos. Desde un punto de vista social, lo que imperaba era una violencia establecida, un desenfreno de hechos y palabras que se ajustaba a formas específicas; así, la inversión del orden normal de las cosas tenía un papel primordial en la fiesta. Hay unas viejas aleluyas españolas que se han estampado muchas veces y que representan ‘el mundo al revés’, que podrían expresar también un elemento característico del carnaval. Es el mundo en que el orden de las cosas está invertido. (...) La ‘carnalidad’ implica no sólo realizar actos opuestos al espíritu cristiano, sino también actos irracionales o, mejor, si se quiere, locos. Pero no hay que olvidar que la idea de que la falta de razón puede suponer también un estado de alegría es muy antigua”. (Caro Baroja, 1979:50).

Los protagonistas de este baile se llaman de forma genérica “toritos y vaqueras”. En palabras de Paulina Nicolás:

“Traen toros de la manta, hacen unos palos así [curvos], figurando cuerpo de toro y le ponen cabeza de toro, los que matan ahí dejan seco, hueso ya [los cuernos], y eso es lo que ponen y lo hacen aquí la boca como toro pues, y eso es lo que ponen la manta y lo pintan negro o rojo, pinto o como quiera uno. Los cargueros del niño lo hacen la fiesta. Desde que yo crecí así lo vi, eran tres niños y si lo llevan los cargueros los tres, entonces tres toros salen. El que es vaquero [vaquera] y la que es carguera también baila se pone gabanos [gabanes] bonitos y ponen esos sombreros charros con banderas”.



Fig. 82: “Carnaval”, Magdalena Martínez, 1997.

La realización de la fiesta recae en los *chichihuas*, que son los cargueros de los tres santos niños²⁹³, y en el *tata sapíchu*²⁹⁴, que saca la música por parte de los miembros del *Iurixio*. Cada carguero saca un toro²⁹⁵ que se acompaña por dos vaqueritas, personificadas por la carguera y una muchacha soltera.

El toro²⁹⁶, tal como lo explicada Paulina, consiste en una estructura de madera, cubierta por tela decorada que imita la piel de una res a la que se añaden cuernos y cola de vaca reales. Sobre el lomo del toro se ponen banderas de papel, las mismas que llevan las vaqueras en los sombreros charros. Estos personajes femeninos son los encargados de vigilar al toro, una tarea masculina con la que se identifican a través de la indumentaria, añadiendo a sus trajes -con rollo negro, camisa y delantal bordado-

²⁹³ Ha habido ocasiones en las que no se han solicitado los cargos de los tres niños y sólo han salido dos.

²⁹⁴ Ver el comentario de la obra “Resurrección de nuestro señor Jesucristo. Las *huananchas* de la capilla”, donde se resume a groso modo la organización del *Iurixio* en la que se integra el *tata sapíchu*.

²⁹⁵ La descripción de Padilla (2000) habla de 4 toros, tres de los *chichihuas* y uno del *tata sapíchu* sin embargo en la ocasión que registré salieron solamente 3 toros.

²⁹⁶ Caro Baroja describe una fiesta en el pueblo de Los Molinos en la que se sueltan vaquilla y cabestros, personajes cuyas semejanzas con los toros y payasos de Ocumicho son muchas: “[...] El día 20, a las doce de la mañana, se celebra la ‘suelta de la vaquilla’. [...] Hay un cofrade que representa a la ‘vaquilla’. Y la ‘vaquilla’ es, en resumen, un sencillo armazón, compuesto por dos varas estrechas, a cuyos extremos van dos cuernos y un rabo de vaca... A esa representación sumaria de la ‘vaquilla’ se une otra, igualmente simbólica: la de los ‘cabestros’. Los ‘cabestros’ procuran ir lo más ridículos posibles: un cesto o una toquilla a la cabeza, una escoba, y por de contado, sujetos a la cintura por una correa, tres o cuatro cencerros, para que lo que representan quede bien patentizado. [...] La misión de la ‘vaquilla’ es correr de un lado a otro del pueblo, embistiendo a todo el que se le pone delante [...]”. (Caro Baroja, 1979: 252).

atributos masculinos como el gabán, machete o pistola. Cada uno de estos elementos son los que plasma Magdalena Martínez en su obra (Fig.82).

El día de la fiesta el ritual transcurre en distintos momentos que explica Juan Pózar Clemente:

“Hacen de madera un toro con cuernos de un torito y ya encima le pusieron manta para poder pintarlo del color que le gustaría, y el carguero²⁹⁷ en la fiesta ya lo manda esconder en las orillas ese toro que lo pone [lo carga] un pariente de él. Entonces, sale el payaso [un hombre vestido de mujer²⁹⁸] avisando que va a haber jaripeo en la tarde y entonces van a buscarlo con la música y las abuelas y los cuñados y otros que salen también disfrazados de alguna cosa según se quiera, van ya también a traerlo al toro y le cortan por ahí algo verde como jaramago y ya vienen enseñando el toro avisando: ‘está muy bravo este toro’, jugando ahí”.



Fig. 83: El juego que introduce el toro en el pueblo.

El juego se desarrolla en las calles camino a la casa del carguero, con los payasos (Fig. 83) que avisan del inicio del jaripeo y un toro que embiste a parientes y niños, todo ello al ritmo alegre de la música de banda que entona los

“toritos”, género musical propio del carnaval (Reynoso, 2007). En la figura 83 podemos ver a algunos de estos personajes: en el primer plano de la foto tenemos al toro, después podemos observar a un jinete a caballo que anuncia el jaripeo, cuya bocina permite identificarlo en la pieza de Antonia Martínez (Fig.81); frente a él están los payasos, ataviados con elementos propios de la indumentaria femenina²⁹⁹ -rebozo, falda y delantal- que logran travestirlos,³⁰⁰ personajes que divierten por el contraste entre las

²⁹⁷ Lo descrito corresponde a un solo carguero, las progresiones se repiten para cada uno de los cargueros.

²⁹⁸ En ocasiones incorpora atributos del payaso bufón, como la nariz redonda y roja o traje de colorines, pero originalmente el concepto “payaso” alude a su función más que a su indumentaria, siendo un personaje travestido que busca la risa de la gente.

²⁹⁹ Ver el trabajo de Ramírez (2014), texto en el que se alude al rebozo como la prenda por excelencia de la identidad de la mujer purépecha, que el caso de los payasos de Ocumicho en ocasiones es la única, o la prenda mínima alusiva a su travestismo.

³⁰⁰ Al respecto Baroja refiere que el travestismo “la más clásica inversión propia del carnaval [...] la de hombre que se disfraza de mujer y la de mujer que se viste de hombre. [...] Esto de vestirse con trajes del otro sexo era considerado pecado contra el sexto mandamiento” (Caro, 1979: 98) y en Ocumicho los payasos se visten de mujer y las vaqueritas lo hacen de hombre.

prendas masculinas y femeninas y su corporalidad desordenada, con un bailoteo brusco, lleno de giros, saltos y persecuciones con las que corretean a los niños y adultos que salen a recibir el toro.



Vaquerita y toro.

Al llegar a la casa del *chichihua* se recrea una escena en la que se intenta domar al toro, se discute sobre el nombre que va a llevar y se le cuida hasta que alguien de los presentes logra lazarlo y “calmarlo”.

“De ahí, para salir al *Iurixio* le ponen banderas y desde antes ya buscaron una muchacha para que se vista de charro con un sombrero grandote, una cobija [gabán] de los más bonitos que se pudieran encontrar y si se pudiera se portaba una pistola acá [en la cintura] y la carguera se viste igual, con rollo y traje de aquí. Entonces, ya está avisada la muchacha y allí le ponen y a la carguera también, banderas en el sombrero”.

Así se visten las mujeres en la obra de Magdalena (Fig. 82), con los sombreros, banderas y pistolas en mano, pero ella sólo ha modelado una mujer por torito, cuando en realidad son dos las que lazan al toro durante el jaripeo: una muchacha³⁰¹ y la carguera. Si fijamos la atención en la pieza de Magdalena vemos que hay tres toros y tres vaqueras enfrentados, dos acompañantes y dos músicos con uno en el centro marcando el eje del conjunto en pro del equilibrio compositivo. En este caso se supedita la fidelidad a la simetría de la obra y así ocurre en todas piezas examinadas (Fig. 84).

“Entonces van en el *Iurixio* donde están los Cabildos, saludan a Cabildos, y le dan un papel blanco que pintan algún fierro [una marca que dibujan los Cabildos a cambio de algo de alcohol para acceder a “herrar” un toro del que se desconoce su procedencia] y se lo pegan cosido ahí [al toro] y entonces dicen: ya está herrado este toro”.

³⁰¹ Al hablar de muchacha utilicé el mismo concepto que se emplea en la comunidad para referirse a mujeres solteras, independientemente de su edad.



Fig. 84: “Popular fiesta de carnaval. 16 de febrero. Ocumicho, Mich”. Rosa Cruz Rosas, 1999.



Detalle de Fig. 84.

Con este “hierro” se reconocerá quien es el propietario del animal, en este caso la vaquera “pero si la vaquera no se cuidara le quitan el lazo como a robarle y si le pueden robar al toro se lo van cambiando uno a otro y por ahí lo esconden”. En este momento comienza un juego de intentos de robo y recuperación del toro en el que intervienen otras mujeres parientes de la vaquera que se acercan a los supuestos ladrones a decirles: “nosotros queremos comprar un toro, ¿no tienen por ahí que vendan?”. A lo que responden: “Sí, sí tenemos, que lo vamos a vender en unas diez monedas de oro”, un precio al que se accede “pero era una tequila que le mentaban diez monedas de oro y ya se lo entregaba y le

devolvían el toro. Cualquier cosa que le pudieran robar a la vaquera así andan robando, y compran con tequila, jugando ahí”.³⁰²

Este es el ambiente que se respira en la fiesta cuando salen a bailar los toros de los santos Niños en el patio del *Iurixio* (Fig. 84 y 85), momento que da paso a la manifestación de mayor euforia y alegría de la celebración.

³⁰² Juan Pózar Clemente.



Fig.84: Toros y vaqueritas bailando el jaripeo en el *Iurixio*.

“Es entonces cuando los cuñados del carguero van a arrimársele a darles guamazos con las cañas y le dan para que quebren la caña en la espalda. Otro pariente anda juntando la caña y otros llevan naranjas y de lejos le están dando. Cuando le piden permiso a los Cabildos para jugar un ratito con el toro ellos no pueden moverse aunque le estén dando, pero pagan a los Cabildos, un tequila o alguna cosa para tener ese derecho”. “Terminando eso [sigue explicando Juan Pózar] van a la jefatura de tenencia [donde se reúnen el jefe de tenencia y los policías del pueblo] para que le den el buen visto, ya le ponen allí el sello de la jefatura y ya tienen el buen visto para que fuera propiedad de las vaqueras. Entonces, ahí se ponen dos policías en la puerta que porque dicen que lo traen robado el toro pero ya enseñan las vaqueras [que durante todo el tiempo interpretan un papel que comúnmente corresponde a los hombres] el fierro y la patente y le dan buen visto y ya salen a bailar allí. Allí lo sueltan después de que se termine “el buen visto” y empiezan a jugar a las cuatro de la tarde”.

En la pieza de Magdalena (Fig. 82) vemos a dos acompañantes, vestidas con traje tradicional, sin sombrero ni banderas, son ellas, junto a los cuñados, las protagonistas de “los guamazos” asestando golpes con frutas y aplastando cascarones de huevo rellenos de confeti que han ido acumulando a lo largo del año³⁰³ (Fig. 85).

³⁰³ Entre las prácticas carnavalescas descritas por Caro Baroja están las de “Apedrearse con huevos, naranjas u otros objetos” (1979: 58) y aporta un dato sobre las Carnestolendas del S. XVII que abona a la comprensión del caso que nos ocupa: “era costumbre el que las mujeres de Madrid arrojaran agua a los transeúntes.[...] Los galanes a quienes mojaban mujeres hermosas respondían echando a las cámaras donde estas se hallaban ‘muchas bombas de agua olorosa hechas de cáscaras de huevos’ información que guarda semejanza con la costumbre de aplastar huevos rellenos de confeti en las cabezas de parientes, autoridades y asistentes al carnaval de Ocumicho y de otras comunidades como la reportada por Beals (1992: 310).



Fig.85: Los guamazos del carnaval con cascarones de huevos y frutas.

Estos juegos son motivo de gran algarabía y risas provocadas por los golpes de frutas y lluvias de confeti, una violencia simbólica propia del carnaval en el que se “representa [...], lúdica y ceremonialmente, la agresividad latente en las relaciones entre cuñados, y, más frecuentemente, pero no exclusivamente, de los hermanos de la esposa hacia el cónyuge de ésta”. (Padilla, Op. cit. 90).

A partir de este momento la fiesta replica dos eventos de la celebración de la Candelaria que cierran el ciclo abierto el 2 de febrero.

Cuando el toro recibe “el hierro” de las autoridades se lleva a cabo la carrera de los “santos Cuates”, los mismos que corrieron en la fiesta de la Candelaria, que ahora repiten la competencia para reafirmar el augurio de quien “mandará ese año”, sean estos los hombres o las mujeres.

Terminada “la carrera”, cada *chichihua* se desplaza a su casa con sus acompañantes y un grupo de Cabildos -que se dividen entre los cargueros-. Al llegar a la casa se generan actos de “humillación humorística” de la autoridad,³⁰⁴ similares a los que se dieron en la Candelaria: “las vaqueritas se adelantan a los Cabildos y entre risas y empujones les ganan el paso por la puerta. Dentro de la casa, el carguero baila con las

³⁰⁴ Junto a la “inversión de género y roles”, “la inversión de status” es otro rasgo propio del carnaval: “Los carnavales son los más típicos rituales cíclicos de *inversión de status* de los históricamente surgidos durante la Baja Edad Media y los albores de la Edad Moderna. [...] Como tales, se trata de auténticos rituales de desobediencia obligatoria, interpretables como dobles vínculos o paradojas pragmáticas donde los practicantes deben transgredir escenográficamente la normativa habitual subvirtiendo el orden vigente de los status, lo que incluye la inversión paródica de las relaciones de poder [...] y la humillación humorística de la autoridad”. (Gil, 1994:192).

vaqueritas y otros niños: pero al interrumpirse la música, las muchachas corren a estrellar cascarones rellenos de harina en las cabezas del carguero y de los Cabildos; y al salir los persiguen con unos toritos de madera [...]” (Padilla, 2000: 92).



Huanancha con el torito utilizado para pinchar a los Cabildos

“Entonces, el Niño Cuate se previene en la capilla, es cuando hacen ‘la carrera’, empieza en Candelaria y termina en carnaval, el 2 de febrero empieza la carrera, es cuando se cree que si gana la virgen mandan las mujeres y se termina en el carnaval. Cuando están los toros bailando salen los corredores y no más pasan ellos y lo sueltan al toro y ya empieza la gente a jugar a quitarse a torear y ya de ahí se van hasta en la esquina donde llega la carrera, cinco cuadras hace cada quien, el niño por arriba [del *Iurixio*] y abajo la Virgen [por la calle de abajo del *Iurixio*]. Entonces llega allá el toro, y se van hasta llegar al *Iurixio* con las *huananchas* que se hicieron un torito chiquitito de madera, toro de mano para ir pinchando a los Cabildos que los corren delante de las *huananchas* y si pican Y ahí se acaba, el día del carnaval los bajan las banderas que levantaron en el 2 de febrero y así se termina la fiesta”.

Así culmina el relato del carnaval, celebración que junto a la Candelaria son interpretadas por Mario Padilla (Op.cit.) como un tiempo estrechamente ligado al matrimonio,³⁰⁵ hecho que se evidencia en el gran número robos de novias y casamientos que se celebran en este intervalo de tiempo y una serie de paralelismos simbólicos entre el carnaval y la vida conyugal que son analizadas por el autor.

Tras conocer la descripción de la fiesta pretendo identificar los elementos que son seleccionados para ser representados, tomando como referencia lo dicho hasta el momento y una serie de obras que plasman el mismo asunto.

³⁰⁵ Al respecto resultan interesantes las semejanzas que podemos encontrar entre el carnaval de Ocumicho y actos propios de las bodas apuntados tanto por Caro Baroja (Op.cit.) como por Casas (1947). El primero apunta que el arrojar harina y salvado -acto típico del carnaval- era algo “que se hacía con ocasión de festejos de boda, en los que no hay que olvidar tampoco que salían máscaras de aspecto tradicional, como ‘zamarrones’ y ‘botargas” (Caro, Op. cit. 1979:75); por otro lado, Casas refiere robos rituales, carreras y novillos que formaban parte de las bodas españolas: “En algunos pueblos extremeños la víspera de la boda el novio y sus amigos llevan un novillo del matadero, atado por los cuernos, hasta la casa de la novia, toreándole con las chaquetillas, y le sacrifican después de ponerle el novio unas banderillas adornadas por aquellas”, banderillas que me remiten a las banderas de Ocumicho.

Del total de piezas revisadas una de ellas representa el momento de la fiesta en que el toro entra al pueblo, el resto se centran en el “Jaripeo”, momento cumbre de la celebración en que se concentra gran parte de la comunidad en el *Iurixio* y en el atrio.

Los personajes representados en la mayoría de las piezas del carnaval son las vaqueritas, toros, acompañantes y payasos, a los que se suelen sumar los músicos y algún que otro turista o antropólogo que graba la escena; los atributos que los distinguen son los enlistados a continuación:



El toro se representa a hombros del carguero y con las banderas de carnaval en el lomo -con excepción de las obras que modelan el “juego” que no incorporan las banderas.



Las vaqueritas se identifican por el sombrero con banderitas y el gabán que en algunas obras se complementa con pistolas en mano y las cuerdas con las que tienen lazado al toro.



Las acompañantes visten el traje tradicional con rollo, mandil, camisa y rebozo



Los payasos se reconocen por su nariz roja y redonda y el uso de máscara; la bocina con la que anuncian al toro y sobre todo el contraste entre prendas masculinas y femeninas. En algunos casos, como en este, se incorporan detalles como las bolas que simulan los pechos del travestido, los tenis y su gestualidad “alocada” con el pelo al aire y el mandil agarrado para girar sobre sí mismo.

Una vez caracterizados los personajes que protagonizan las obras se puede establecer cuál es el sistema de rasgos que permitirían reconocer “un carnaval” e identificar aquellos más comunes en las distintas piezas registradas: el personaje imprescindible de un carnaval es el toro y a este suman las vaqueritas, estos dos personajes, junto a las banderitas son los elementos que imprimen personalidad a las escenas de barro llamadas “carnaval”, representaciones de una fiesta en la que se transgrede la norma y el orden, la fiesta de los locos en la que “todos somos del diablo porque ya vimos del fiesta, y otra vez cuando ponemos el ceniza, que el diablo se pone ya triste, por eso el Cristo les pone un señal esa ceniza para que somos de Cristo”.³⁰⁶

³⁰⁶ Antonia Martínez Álvarez.

2.3.- Semana Santa

“La cuaresma inicia con el miércoles siguiente al carnaval, miércoles de ceniza, y termina el Domingo de Resurrección de la Semana Santa. La cuaresma es un tiempo de crisis y abstinencia. Comprende el miércoles de ceniza, la recolección del diezmo por parte del Cabildo, el Vía Crucis los viernes de cada semana, la recolección de la palma, su bendición y repartición el Domingo de Ramos y la Semana Santa”. (Padilla, Op. cit.: 95).

Las escenas que representan este tiempo se centran de nuevo en las manifestaciones que tienen un carácter público y podrían ordenarse de la siguiente manera:

Tiempos en que se realiza la celebración	Asunto representado en las piezas
Viernes previo a Domingo de Ramos	San Ramos y baile de Palmeros
Jueves Santo	Última cena
Viernes Santo	El prendimiento; Cristo de la columna; Cristo cargando la cruz; Cristo cargando la cruz y recibiendo maltrato de los judíos; Caídas; Crucifixión; Descendimiento; Santo Entierro
Viernes siguiente al viernes santo	Baile de las <i>huananchas</i> en la octava

a.- San Ramos y los palmeros

San Ramos (Fig. 86) es un santo local que rememora el pasaje bíblico en el que Cristo entra triunfante en Jerusalén³⁰⁷:



“Cuando se aproximaban a Jerusalén, cerca ya de Betfagé y de Betania, al pie del monte de los Olivos, Jesús envió a dos de sus discípulos diciéndoles: ‘Vayan a ese pueblo que ven enfrente; apenas entren encontrarán un burro amarrado, que ningún hombre ha montado todavía. Desátenlo y tráiganlo aquí. Si alguien les pregunta: ¿Por qué hacen eso?, contesten: El Señor lo necesita, pero se lo devolverá cuanto antes.’ Se fueron y encontraron en la calle al burro, amarrado delante de una puerta, y lo desataron. [...] Trajeron el burro a Jesús, le pusieron sus capas encima y Jesús montó en él. Muchas personas extendían sus capas a lo largo del camino, mientras otras lo cubrían con ramas cortadas en el campo”. (Marcos 11:1-8).

Fig. 86: “san Ramos”, Acervo de Arte Indígena CDI, no.cat. A-5180-16-40; circa 70s.
Una representación peculiar del santo desnudo.

³⁰⁷ En Cherán también tienen un “san Ramos”, que es como le llaman a “Jesús en su burrito” (Comunicaciones personales de Jaime Navia, GIRA A.C.; y Luz María Tehandón, joven de Cherán).



Fig.87: (izq.) Imagen de san Ramos; (dcha.) “san Ramos y el baile de palmeros y muchachas durante el día de campo”. Zenaida Rafael Julián, 2014 (detalle).

El cargo del San Ramos implica poco gasto, razón por la que jóvenes solteros se animan a asumirlo pero sin aspiraciones de ascenso ceremonial (Padilla, Op.cit.: 100).

El protagonismo de este santo y por ende del carguero, se concentra en la cuaresma durante dos celebraciones: el recibimiento y el Domingo de Ramos, en los que adquieren una especial relevancia “los palmeros”.

Los palmeros³⁰⁸ son hombres voluntarios, en su mayoría jóvenes solteros, que acompañan a “uno que va ganando por parte del Regidor, él es quien lo paga ese para que traiga la palma”. Lo habitual es que estos mozos sean retados por sus novias, abuelas, o alguna otra mujer de su familia, a hacer este viaje: “les decían para que fueran a traer la palma y ahí cuando regresaban los muchachos traían alguna cosa, fruta que hay de hasta por allí, o paños, o uno collar, lo que tenga voluntad”³⁰⁹.

³⁰⁸ En la comunidad de Cherán se lleva a cabo hasta la fecha una celebración similar descrita por Beals en los años cuarenta: “[...] el colector (un oficial del Cabildo) visita a los padres de los muchachos de edad adecuada y escoge a un muchacho por cada barrio. Cuando el muchacho y su padre han aceptado, el muchacho escoge a una muchacha para que le ayude, generalmente su novia [...] Los varones entonces hacen un viaje a tierra caliente para traer hojas verdes de palma para utilizarlos en el templo el domingo de ramos” (1992:310-311). En toda la región es común que los jóvenes viajen hasta la Tierra Caliente en busca de la palma que será bendecida el Domingo de Ramos. Entre los Yaquis de Sonora también tienen un santo llamado Ramos (Iglesias, 2002: 234) y en varios pueblos del Estado de Guerrero como en Tixtla (Iglesia, 2002: 169) y Acapulahuaya (Ibíd:195) también hay un santo que se nombra “San Ramos”, un Jesucristo montado en su burrito al que se ligon ceremonias similares a las de Ocumicho, en este último pueblo, “[...] en la capilla de San Ramos, se lleva a cabo la ceremonia de bienvenida a los palmeros, que llegan para cumplir con el ritual. Cada palmero tiene su madrina, las cuales, ya en la iglesia, les ponen un collar de flores que llevan en jicaras o en bandejas, y les dan su “cuelga pan”. En reciprocidad, las madrinan reciben una palma” que llevarán a bendecir (Ídem).

³⁰⁹ Antonia Martínez Álvarez.

Las responsabilidades de los palmeros no se limitan a ir por la palma, durante las cuatro semanas previas al Ramos deben salir cada domingo a visitar y bailar a los santos del pueblo y a coleccionar viandas para la kermés,³¹⁰ consistente en un baile y mercado de productos y el *mayépití*, un espacio dedicado a los más pequeños en el que las niñas intercambian frutas por juguetes de barro y otras chucherías, memoria del trueque que originalmente se hacía y entrenamiento en la práctica del mercadeo.

“Es en un domingo antes de Ramos cuando salen esos palmeros [explicaba Heliodoro Felipe], van a bailar en todos los santos con el Regidor, el trae la música y los palmeros salen con él a bailar y van en casa del san Ramos y allí en casa san Ramos le arreglan una comidita con pollito y san Esteban otra comida así grande para que hagan un lumbré y coman por allá, bueno, más antes estaba más trabajoso, ahora en camión es más sencillo pero siempre se peligró algo [...], y le dan comida y regresando entregan de a dos espadas [de palma] donde san Ramos y san Esteban y al Regidor, creo tiene compromiso para entregar cien, o ciento cincuenta espadas, ese, el que va ganando, para la comunidad [el encargado de llevar a los palmeros que es pagado por el regidor]”

Actualmente, en la noche del último domingo de kermés los palmeros llevan a cabo una representación de su caminata hacia la Tierra Caliente, fingimiento y rémora de tiempos antiguos. La salida efectiva se realiza al siguiente día en autobús y el viaje dura hasta el viernes siguiente en el que sus parientes, y las muchachas que los “mandaron” por la palma, los esperan en “la joya” -un paraje del campo- “y van a encontrarlos con comida, que no se usa en ese día la carne, no más frijoles, nopales pero carne no” comentaba Juan Pózar, y allí comen todos con los palmeros.



El recibimiento de los palmeros.

“Traen un *Kupámu* [una vara larga de caña], traen uno largo así de cuatro, cinco metros -anteriormente le ponían la gorgunza para arriar a los bueyes en la siembra- los palmeros traen esa madera y traen unas bateas bonitas que se venden en Uruapan y paños de mascada, ya allí en la punta le ponen la batea y el paño y con ese vienen bailando ya y las cañas cargadas, es una procesión grande y otra vez van a llegar allí con el regidor y empiezan a tomar o a comer lo que él les prepare”.

³¹⁰ Lo recolectado por ellos es consumido por la autoridades.

El recibimiento de los palmeros se celebra el viernes previo al Domingo de Ramos y tiene uno de sus momentos más concurridos en el “día de campo” que se lleva a cabo en la “joya” [¿olla?], un llano arbolado en las afueras del pueblo rumbo a la tierra caliente, donde antiguamente llegaban los jóvenes tras su viaje a pie.



Disposición de los palmeros y las muchachas para el baile con el san Ramos al fondo

En ese día este espacio se transforma en un enjambre de hombres y mujeres que reparten comida y bebida a diestra y siniestra mientras la música toca sin parar.

En un caos aparente se pueden distinguir varios espacios que giran en torno a un centro ocupado por el san Ramos y los palmeros que lo flanquean; cerca de ellos se ubica la música pagada por el carguero del santo; a un lado, como el Cabildo; alrededor, bajo la sombra de los árboles, se sirve la comida de la mano de las madres y abuelas de quienes “mandaron” a los palmeros, al tiempo que decenas de muchachas y niñas, vestidas de gala con el traje tradicional, reparten comida y bebida a los asistentes con la ayuda de hombres y mujeres de la familia³¹¹. Cuando termina la comida las muchachas se suman al baile y junto a los palmeros se encaminan hacia el pueblo acompañando al santo ya engalanado con palmas y regalos traídos del viaje. El ritmo frenético de la fiesta, la abundancia de comida, de color, de voces, de música y la algarabía, son realmente embriagantes.

Cuando el “día de campo” termina los palmeros y las muchachas bajan al pueblo y recorren las calles bailando hasta llegar al templo. A partir de ese momento los palmeros realizan la visita y repartición de palmas a todos los cargueros del pueblo y a

³¹¹ Anotaciones de campo de la celebración del 2014.

la gente de la comunidad, palmas que serán bendecidas el Domingo de Ramos en el *Iurixio*:

“[La imagen de san Ramos] es adornada con flores y piezas de pan zoomorfas y llevada a la capilla del Iurixio. Las mujeres de la comunidad se forman en dos filas a partir de la puerta de la capilla con ramos de palma y el sacerdote pasa entre ellas rezando y bendiciendo los ramos, mientras que la imagen permanece a la entrada presidiendo la ceremonia”. (Padilla Op. cit.: 100).

Estas palmas se cuelgan en las casas del pueblo y serán las que se quemen para aplacar el granizo, las tormentas o los rayos que amenacen los días del año hasta el siguiente Domingo de Ramos.



Fig. 88: “San Ramos y el baile de palmeros y muchachas durante el día de campo”. Zenaida Rafael Julián, 2014. Obsérvese las mujeres que están sirviendo y repartiendo comida. Conjunto de piezas sueltas.

Como en los casos anteriores, la imagen del santo y el baile son los elementos de seleccionados para representar la fiesta (Fig. 88), es decir, el san Ramos y el baile de los palmeros con los atributos que les son propios: El san Ramos (Fig. 89) sobre sus andas, a lomos de burro y cargando a la espalda una “espada” o ramo de palma, a lo que se suman distintos obsequios que se le traen desde la Tierra Caliente, como las yucas,³¹² morrales o guajes que se le cuelgan en el cuerpo o en la mano derecha, además de las flores, plátanos y palmas con las que se adorna; de los anteriores hay tres que se repiten en la totalidad de las obras: el burro, una espada de palma o manojo colgadas a la espalda y palmas adornando el frente y trasera de las andas, tal y como aparece la

³¹² Nombre que se le da a unas guitarritas de juguetes que se construyen en Aranza y Paracho, comercializadas en toda la región, regalo habitual para los niños y recuerdo para los adultos de sus viajes por esas tierras.

imagen el domingo de ramos (Fig. 87). Estos atributos se pueden observar en piezas de los años setenta y las actuales (Fig. 89).



Fig. 89: (de izq. a dcha.) “San Ramos”, Acervo de Arte Indígena CDI, no. cat. A-5176-16-40, Firmada en la base con iniciales MG (sello), circa 70s.; Imagen de san Ramos con yuca y palma a la espalda; “San Ramos y el baile de palmeros y muchachas durante el día de campo” Zanaida Rafael Julián, 2014 (detalle).

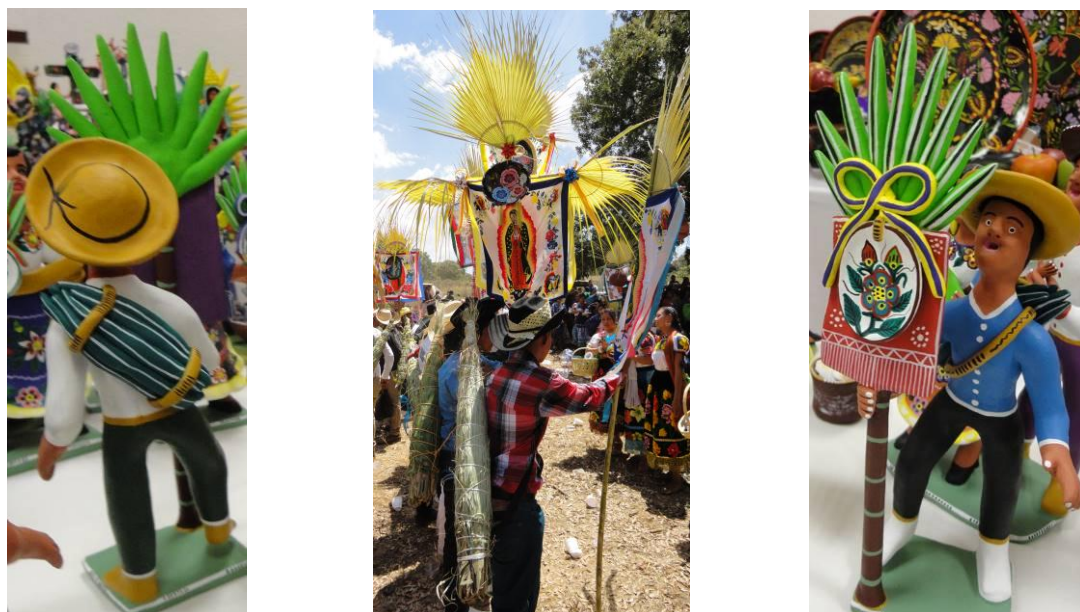


Fig. 90: (de izq. a dcha.) Palmero de la obra titulada “San Ramos y el baile de palmeros y muchachas durante el día de campo”, Zanaida Rafael Julián, 2014 (detalle), con el manojo de palmas a la espalda que se observa en la fotografía de los palmeros de la fiesta; Arreglo del *kupamu*, detalle de la misma obra de Zanaida Rafael semejantes a los arreglos fotografiados.

Las particularidades que permiten identificar a los palmeros son dos (Fig. 90): el manojo de palmas en la espalda y al frente el *kupamu* un caña coronada por una palma abierta que se engalana con un pañuelo y una batea, memorias de su viaje por tierras uruapenses.

La tendencia a “parafrasear” los prototipos se evidencia en la obra de Zenaida Rafael Julián, una autora especialmente cuidadosa de los detalles, mientras que otras



Fig. 91: “San Ramos” Emilia Jacobo, 1999.

artistas generan variaciones interesantes que consisten crear un entorno que enmarca la celebración de la palma como un monte coronado por un gran sol y flanqueado por diablos, que en palabras de Emilia Jacobo están allí porque “lo llevan el san Ramos en el cerro y allí comen todos y por eso está diablo, porque es el cerro”. (Fig. 91).

Lo que resulta interesante en estos casos es que se conservan las características propias de la representación del baile y del santo, trasladándolos a escenarios diversos que no alteran los atributos ni la disposición que les son propios.

b.- La Última Cena



Fig. 92: “Ultima sena de semana santa de los apostoles” (sic.), leyenda a pincel, pieza firmada con sello: “Guadalupe Albarez Zanchez Ocumicho, Michoacán, Allende” (sic.); Acervo de Arte Indígena CDI, no.cat. A-5155-16-40, circa 70s.-80s.

Después del Domingo de Ramos llega la Semana Santa y con ella las representaciones en vivo y en barro de los misterios de la pasión y muerte de Jesucristo, entre los que destaca la última cena de Jesús con los apóstoles (Fig. 92), un tema ya clásico dentro de Ocumicho que a la fecha es una categoría especial en el concurso comunitario³¹³.

En museos y colecciones encontramos “últimas cenas” que datan de los años setenta u ochenta, y aunque no hay una fecha concreta para su origen, las artistas de Ocumicho dicen que es un tema “antiguo, ya lo hicieron mucho, pero todavía sí lo piden últimas cenas de diablos o gentes o de cualquier cosa, pero tienen mucho que lo hicieron esas últimas cenas”.

Este tipo de piezas representan la dramatización que se celebra en Ocumicho del misterio de la última cena los días martes, miércoles y jueves de la Semana Santa.

“El martes y el miércoles se ofrecen sendas comidas a los cabildos; el martes en la casa del regidor y el miércoles en el Iurixio. Esta comida es preparada por las mujeres del cabildo, lo cual indica el alto valor ritual de la misma. Según la propia interpretación de los miembros de la comunidad esta comida es una representación de la última cena, en la que los cabildos desempeñan el papel de los apóstoles, discípulos de Jesús” (Padilla, 2000:101).



Fig. 93: “Última cena”, Hermelinda Felipe, 1999.

El Jueves Santo se celebra una misa de tarde en la que el sacerdote rememora el Lavatorio de los pies de Jesús a sus apóstoles y después se representa una última cena abierta al público, dos misterios que son protagonizados por “Los hermanos”.

“[...] los hermanos son gentes que eligen en el templo, ahí buscan entre los hermanos que fueron a la Casa Santa ahí en Guanajuato que hay una casa santa de ejercicio espiritual a escuchar la palabra de Dios, y van a Atotonilco y tienen voluntad de ir a agarrar el compromiso por si hay necesidad de algo en el templo que haga servicio ahí ayudando a Tata Dios pues. Esos son hermanos y a ellos

³¹³ En el 2013 la Casa de las Artesanías y el FONART tomaron la decisión de tematizar el concurso de Ocumicho con el propósito de promover los temas tradicionales de la comunidad y entre los seleccionados están las últimas cenas, junto a los nacimientos, diablos y máscaras.

escogen para que participen de la cena, para que sean discípulos como Jesús había puesto la mesa para que comieran con él, doce, y allí le da la charola, le da surtido pues, en la Semana Santa, corundas³¹⁴ así grandotas, pescado, queso, sandía, completo pues le da”.³¹⁵

Una comida que está perfectamente reglada por el costumbre:³¹⁶ “Tiene obligación de dar el pescado arreglado [en salsa], corunda, mameyes, plátano, empanada, queso como saben arreglarlo, sandía. Variado le dan así en una charola y ya cada quien recibe y se viene a su casa, alguno pues que quiera se lo come allí, pero como es ya tarde, no más se viene a su casa”.³¹⁷

Estos alimentos son los que distinguen las últimas cenas de barro de Ocumicho de cualquier otra última cena pintada o modelada en la historia del arte. Los apóstoles se suelen modelar con sandías o pescados en las manos, plátanos, panes y empanadas rellenas de confitura de chilacayote,³¹⁸ viandas que podemos observar en la pieza de Hermelinda Felipe (Fig. 93), obra que podría considerarse un modelo “tipo”. Las dos piezas que aquí se presentan comparten una serie de características que se repiten en la totalidad de las obras (Fig. 94), me refiero a la presencia de las frutas y panes característicos del ritual, el gran mantel de flores y la disposición de trece personajes.



Fig. 94: Fotografía de los alimentos servidos durante la representación de la última cena de “los hermanos” en la que se pueden observar los elementos que se reiteran en las piezas, fundamentalmente la sandía y los plátanos.

³¹⁴ La corunda es un sustituto de la tortilla en platos caldosos y consiste en una bola preparada con la misma masa que se utiliza para las tortillas, mezclada con otros ingredientes, envuelta en hojas de maíz y cocida al vapor.

³¹⁵ Explicación de Paulina Nicolás Vargas.

³¹⁶ La organización y gasto de la comida se reparte entre el Mayordomo y el Regidor.

³¹⁷ Explicación de Juan Pózar Clemente.

³¹⁸ Las medias lunas pintadas de rosa y rellenas de algo parecido al cabello de ángel.

Entre los apóstoles suele distinguirse a Jesucristo por su corona, por llevar algo distinto en las manos o por algún elemento de su indumentaria, si bien es habitual encontrar piezas como la de Hermelinda Felipe (Fig. 93) en la que esta distinción no se da, representaciones más cercanas al ritual comunitario en el que no participa la figura de Jesús.



Fig. 95: "Última cena", Emilio Gutiérrez Esteban, 2012 (detalle). Pieza con aplicaciones de materiales textiles.

La mayoría de las obras suelen privilegiar la frontalidad y la quietud, sin embargo, de unos años a la fecha están creándose conjuntos basados en láminas y pinturas de las que se retoman los gestos y la indumentaria de los apóstoles, una iniciativa que se

está transformando en tendencia (Fig. 95). Por otro lado, es importante señalar que al igual que el san Ramos, las últimas cenas, y el resto de los misterios suelen trasladarse a escenarios diversos vinculados con distintos pasajes bíblicos, siendo el arca de Noé el más recurrido.

Finalmente, algo característico de las últimas cenas es la sustitución de los apóstoles y Jesús por otros personajes como sirenas, frailes, soles, lunas, zapatistas y cualquier otro protagonista que las manos quieran modelar, destacando las últimas cenas de diablos, obras cuya contradicción semántica las han convertido en el epítome de lo "chistoso" interpretadas como una "burla a los ritos católicos" (García Canclini, 1990: 208).

c.- El Vía Crucis

La noche del Jueves Santo se lleva a cabo la detención de Jesucristo que en Ocumicho es protagonizada por los judíos, quienes depositan la imagen de san Ramos en una capilla del tempo que hace las veces de cárcel, donde será custodiado entre los rezos y alabanzas de las mujeres que tengan voluntad de acompañarlo.

A partir de ese momento el pueblo entra en un tiempo de recato bajo la atenta mirada de los judíos³¹⁹ -encarnados por los cargueros de los santos- quienes recorren las

³¹⁹ La presencia de estos personajes en múltiples rituales amerindios es analizada por Manuel Gutiérrez (1993) como parte de los procesos de conformación de la noción del "otro", en este caso un otro moralmente distinto frente a un nosotros elegido y merecido de Dios. Los judíos aparecen en la Semana

calles de la comunidad para hacer cumplir la observación de no tomar, no trabajar, no escuchar música, no hacer escándalo ni montar animal alguno, prácticas que serán castigadas con la reclusión en el calabozo del pueblo.



Fig. 96: Judío azotando a Jesús mientras carga la cruz, Paulina Nicolás Vargas, 1999.

El viernes santo se lleva a cabo la representación del Vía Crucis que sale de la iglesia rumbo al “Calvario”, una cruz de madera situada en una de las zonas más altas del pueblo. El papel de Jesucristo es protagonizado por un joven que carga la cruz de madera bajo el maltrato de los judíos (Fig. 96) que lo someten a latigazos hasta su crucifixión.

En la iglesia también es crucificado el “Santo Entierro”, una imagen de Jesucristo que habitualmente descansa en un féretro en el *Iurixio*. Tras la liturgia de las “siete palabras” y “la adoración de la Cruz” se produce el descendimiento de la imagen del “Santo

Entierro” que es devuelto a su ataúd para salir en procesión hasta la capilla del *Iurixio* “como si fuera ésta una cripta” (Padilla, Op.cit.:103).

En las piezas de barro podemos identificar varias de las estaciones del Vía Crucis³²⁰: la condena, muerte de Jesús, Jesús cargando la cruz, las caídas, el encuentro con su madre, su crucifixión y finalmente cuando es sepultado. Las más antiguas que he

Santa de múltiples pueblos indígenas de México y en otras comunidades purépechas. En Tzintzuntzan hay dos personajes que se asemejan a los judíos de Ocumicho: por un lado están los llamados “judíos” que intervienen en el vía Crucis del Viernes Santo azuzando a Jesús mientras carga la cruz; por el otro están los “espías” que comparten con los judíos de Ocumicho su función: “Su trabajo era el de ver quien trabajaba y si ellos encontraban a alguien haciéndolo, tomaban sus herramientas y las encerraban en la sala del tribunal, cobraban una multa para recuperarlas”. (Foster, 2000:298). En Cherán también son los “Judíos” los que custodian a Jesús tras su detención, hombres ataviados “[...] con vestidos de mujer de colores ordinarios, usan sombreros de catucho [...] y llevan lanzas”. Estos judíos son los que el viernes santo golpean y maltratan a Jesús en el Vía Crucis. (Beals, 1992: 312). En Baena, España, la Semana Santa incorpora a unos personajes, llamados “judíos” que rematan su indumentaria con un casco y un penacho; en esta localidad la Semana Santa fue instaurada en el S.XVI por órdenes franciscanas -órdenes fundantes en Ocumicho-, estos judíos, en origen y en la actualidad, intervienen en el prendimiento de Jesús (Torrico, 1995).

³²⁰ Este tipo de representaciones están documentadas en distintas comunidades purépechas al menos desde los años cuarenta (Beals, Op. cit.; Foster, Op.cit.) y en Charapan, cabecera municipal del pueblo, desde los setenta, donde el vía Crucis se desarrollaba en distintos puntos del pueblo como escenario “en los cuales tenía lugar la aprehensión de Jesús, su juicio, su castigo y escarnio, su caminata hacia el Calvario, su crucifixión y el descendimiento de su cuerpo” (García, C. y Catalina Rodríguez, 2014:118). En todos los casos se destacan los mismos misterios.

localizado se encuentran en el Acervo de Arte Indígena de la CDI conformando un conjunto de piezas independientes que giran en torno a la semana santa.



Fig. 97: (de izq. a dcha.): El prendimiento por los judíos -nótese las monedas a sus pies-, María de Jesús Nolasco (escrito en etiqueta) no.cat. A-5177-16-40; Jesús cargando la cruz y recibiendo latigazos de judíos, no. cat. A-5162-16-40; Caída, R E, Rafaela Elías (firma a pincel, nombre con apellido e iniciales) no. cat. A-5167-16-40; El encuentro con su madre, Magdalena Sánchez (escrito en etiqueta) no. cat. A-5179-16-40; Crucifixión, M M A (sello con iniciales, posiblemente de Magdalena Martínez Álvarez) no. cat. A-5165-16-40; El descendimiento, no. cat. A-5157-16-40. Acervo de Arte Indígena CDI, circa 70s.



Fig.98: Judíos haciendo rondines por las calles de Ocumicho.

En esta serie de obras, de distinta autoría, llaman la atención unos personajes coronados por una especie de capirotos curvos, son los judíos, y ese tocado es la seña que nos permite identificarlos, tanto en las piezas, como en la semana santa del pueblo. Los judíos son los cargueros de los santos que realizan rondines de vigilancia ataviados con faldellines de raso y una especie de casco de cartón que se remata con un colorido penacho (Fig. 98).

d.- El baile de las *huananchas* en la octava



Fig.99: “Resurrección de nuestro señor Jesucristo. Las *huananchas* de la capilla”, Rosa Cruz Rosas, 1999.

La muerte de Jesucristo sume al pueblo en un silencio inusitado. Ocumicho es ruidoso, en la mañana despiertas con las bocinas que anuncian la venta de pollo rostizado y a lo largo del día continúan los avisos de todo tipo; los jóvenes con carro presumen sus equipos de sonido a todo volumen y el ruido se vuelve normal. El Sábado Santo todo parece sombrío, las imágenes y espejos se tapan, porque todos están “bien tristes porque lo agarraron a Jesús, Salvador de nosotros y lo muere por tantos pecados que le ofendemos a Dios, por eso lo tapamos, que no se vea ninguna cosa alegre”. La prudencia y el recato son la norma y un silencio ensordecedor cubre a la comunidad.

“En la comunidad se dice que es día de silencio y ayuno y acostumbra iniciar en el Iurixio un novenario, como se hace siempre que alguien muere [...] El agua es llevada a bendecir en la ceremonia que tiene lugar en la media noche junto con las semillas que se sembrarán cuando comienzan las lluvias a finales de junio o principios de julio. Este evento relaciona, pues, el ciclo ceremonial y el ciclo agrícola al establecer un nexo entre la divinidad que resucita y la semilla de la que brotará el maíz. Entre las once y las doce de la noche se celebra en el templo un servicio litúrgico que representa la resurrección de Jesucristo, el cumplimiento de su promesa”. (Padilla, Op. cit.: 24).

Es entonces cuando se destapa en el templo la imagen de Jesucristo y las campanas de la iglesia rompen el silencio guardado. El siguiente día, Domingo de “la Gloria”, se destapan los espejos, se descubren las imágenes de los altares domésticos y el pueblo recupera su ritmo habitual.

En este punto de la Semana Santa la comunidad da un giro al ritual católico: el Domingo de Resurrección no se lleva a cabo ninguna celebración. El “Santo Entierro”

permanece ocho días en el altar del *Iurixio*³²¹ para recibir el novenario, el mismo que se le hace a cualquier difunto, y al concluir éste es cuando se conmemora “la resurrección de nuestro señor Jesucristo” a cargo de los miembros del *Iurixio* y con un particular protagonismo de las *huananchas*.



“Así dicen que bailan *tsíntiki*³²² *uarharis* [danzantes de resurrección] cuando lo bailan en la octava de viernes porque no lo hacen luego, luego [pronto], pasa Viernes Santo y entre ocho días, el domingo empieza el novenario aquí como diciendo que el Cristo está muerto y el viernes está uno listo para sacar el procesión”³²³.

Fig. 100: Baile de las *huananchas* con el Santo Entierro el día de la Octava.

Al frente de la procesión van las *huananchas* seguidas del Santo Entierro, la Virgen de la Concepción y la Virgen de Dolores. Al llegar a las esquinas de las calles³²⁴, el Santo Entierro se coloca al frente, en el centro, con las dos vírgenes detrás, flanqueándolo, y en cada parada bailan las *huananchas*.

“Nosotros no salimos, no más puras *huananchas*. Yo [la mayordoma] estoy en un lado de la Virgen, porque aquí está el Santo Entierro y aquí el Virgen Dolores en un lado y otra Virgen y el Santo Entierro en el medio y en un lado de las *huananchas* ahí voy yo, sentadita con las cabildas, los hombres están parados”.³²⁵

La danza, tal como explicaba Raquel Ortiz, la interpretan las *huananchas* y la *nana sapíchu*, la esposa del ayudante del mayordomo, identificados simbólicamente con los padres de las *huananchas*. Todas las danzantes se ordenan en dos filas según su jerarquía en la organización interna del *Iurixio*³²⁶. Así, la de mayor rango, *nana sapíchu*,

³²¹ Habitualmente ocupa un lateral de la capilla.

³²² No tengo certezas sobre la manera de escribir esta palabra. Su pronunciación es similar y se asemeja al verbo “*tsítani*” revivir, a partir del cual se infiere esta posibilidad de escritura.

³²³ Explicación de Raquel Ortiz González, mayordoma.

³²⁴ El circuito es el habitual pero en sentido contrario a las agujas del reloj (Padilla, Op. cit.).

³²⁵ Raquel Ortiz, Mayordoma.

³²⁶ Simbólicamente los miembros del *Iurixio* representan una gran familia encabezada por el mayordomo y su esposa, también llamados *tata kéri* y *nana kéri*, es decir, abuelo y abuela. El resto se denominan genéricamente “*taate*” o “*naande*”, dos términos que se aplican para definir al tío paterno y la tía materna o al padre y la madre. El protocolo de las celebraciones contempla la jerarquía interna del grupo: al mayordomo y su esposa le siguen tres matrimonios: el del prioste, el *karari* -secretario o el que escribe-

se coloca a la izquierda del Santo Entierro en la zona más cercana al mismo y le sigue en la fila de la derecha la *pendonpari*, la *huanancha* que “lleva pendona” y que se diferencia del resto por llevar una “corona”³²⁷ distinta a las demás. A partir de aquí siguen en jerarquía el resto de las *huananchas*: seis muchachas de rango similar que son llamadas con los nombres de las cabildas el año que dan servicio en el *Iurixio*. Tras ellas las *escutes*, las niñas que antiguamente encendían los ocotes de tea para alumbrar, de ahí su nombre “encendedoras”. A estas niñas las acompañan unos negritos que salen bailando tal como lo hacen los “cuñados [de las *huananchas*] que se visten de *turixes*, con una máscara muy negra con listones hasta abajo y andan bailando con ellos porque cuando cumplen el ocho de diciembre así salen los cuñados”.



De todos los protagonistas de las danzas Rosa Cruz (Fig. 99) modela solamente a las *huananchas* y los músicos junto a un Santo Entierro flanqueado por la Virgen de la Concepción y el pendón de la Virgen de la Luz, una imagen que suele acompañar a los muertos a la hora de enterrarlos, porque es la virgen “que ayuda para llegar con Dios y que no lo agarre el diablo”.

Fig. 101: (Arriba) detalle de la fig.99; (Abajo), detalle de la indumentaria de las *huananchas* durante el baile de la octava.

y el *tata sapíchu* -llamado fiscal-. Al *tata sapíchu* le sigue la *pendonpari* o “primera de *huananchas*” y las otras seis *huananchas* seguidas de las *escutes* -niñas que llevan las velas-. Las *huananchas* están bajo la supervisión directa de dos viudas: *uandar kheri* y la *uandar sapíchu*, las “las que hablan”, las que saben contar y hablar, las que conocen y transmiten el costumbre.

³²⁷Todas las *huananchas* llevan un listón en la cabeza a modo de corona en el momento de cargar a la Virgen, unas coronas que siempre están depositadas en una servilleta junto a la Virgen y que pasan de unas *huananchas* a otras todos los años.

Delante de la virgen se sitúa el Santo Entierro con la caja pintada de flores,³²⁸ tal y como está decorado el ataúd donde descansará el Santo Entierro el resto del año.

Al frente de todos avanza la banda -representada por Rosa Cruz con los dos músicos que flanquean la composición- que interpreta una música en “un tono no alegre ni triste, es una pura sola que tocan y que van tocando en una esquina y en otra. Hasta terminar es la misma tocada y cuando llegan ya cambian el toquido y ahí se acaba hasta el ocho de diciembre que se vuelve a tocar eso”. Es la música de “la despedida” que suena también el ocho de diciembre, cuando los miembros del *Iurixio* se separan del cargo y se despiden de la Virgen de la Inmaculada Concepción, en ambas celebraciones las *huananchas* se despiden de una imagen, por eso el baile se hace “al pasito”, lento, con la cabeza baja.

En todo el registro realizado solamente he identificado una obra que aborde el tema. En esta pieza de Rosa Cruz Rosas (Fig.99) se ha privilegiado el protagonismo del Santo Entierro y de las *huananchas*, identificables por dos elementos de su indumentaria: la pañeta en la espalda y el sombrero repleto de flores artificiales, lazos, cintas navideñas y brillos (Fig. 101) que iluminan la noche de “la Octava”, baile que cierra el ciclo de la cuaresma.

2.4.- El Corpus

El Corpus Christi de Ocumicho se celebra el primer jueves del mes de junio, una fiesta que además de honrar el Cuerpo y la Sangre de Cristo hace lo propio con el trabajo agrícola y en menor medida con el artesanal. Los protagonistas principales del Corpus son sin duda los miembros del *Iurixio* y el momento cumbre de la celebración es de nuevo la danza que se representa en barro desde los ochenta hasta la fecha (Fig. 102).

Los distintos autores que han trabajado sobre esta celebración coinciden en afirmar el sincretismo de rasgos católicos con elementos tarascos resignificados³²⁹ (Martínez, 2006; Argueta et. al., 2012), formas organizativas de los oficios prehispánicos que encontraron parangón en las propias del Corpus³³⁰ (Mindek, 2001) y

³²⁸ Hay un detalle de esta pieza que no se aprecia en la fotografía: la caja del Sto. Entierro se abre y muestra en su interior al Cristo muerto.

³²⁹ En los trabajos destaca la atención prestada al vínculo entre el Corpus y el cerro, que se manifiesta particularmente en la presencia de los panales, también incorporados en los arreglos de imágenes de Ocumicho, una constante en múltiples comunidades purépechas analizada a profundidad por Argueta y Castilleja (2012).

³³⁰ La fiesta del Corpus Christi tuvo una gran difusión en España en el S. XIV, forma parte del ciclo santoral veraniego y “está en relación estrecha con la mayor o menor complejidad del núcleo urbano, porque en ella participa todo el “cuerpo” social y las “corporaciones”. [...] en las procesiones del

fiestas tarascas que se fusionaron con la del Corpus cristiano (Cortés et. al., 2010). La evidencia de la raíz prehispánica que identifican los autores radica fundamentalmente en la recurrencia manifiesta de escenificar la práctica agrícola (Cortés et. al., 2010).



Fig. 102: (izq.) Baile de corpus, Clars Auction Gallery, circa. 80s³³¹; (dcha.) “Corpus” Adelina Ramírez, 1999



En comunidades como Cherán (Beals, 1992; Martínez, Op.cit.; Argueta et. al. Op.cit.), Jarácuaro, Tarecuato (Mindek, Op.cit.), Paracho (Cortés et. al. Op. cit.), Tzintzuntzan (Foster, 2000) o Comachuén (Araiza, 2010), el Corpus es el momento que aglutina a los oficio bajo la *ch'anantskua*, el juego en el que simulan los oficios del pueblo (Ídem): panaderas, carniceros, comerciantes, cazadores, agricultores, ganaderos, etc.

En Ocumicho se realizan dos rituales paralelos asociados al Corpus: por un lado la carrera y el juego, protagonizado por los miembros del *Iurixio* y con claras alusiones al trabajo del campo; por el otro, la procesión con la Custodia:

“Esta procesión es iniciada por la custodia, y por el sacerdote, seguida por la gente de la comunidad, principalmente mujeres, y por algunos músicos de la banda contratada por el *tata zapicho*. En esta procesión se hacen cuatro paradas, una en cada uno de los altares que han sido arreglados por personas de los diferentes oficios a que se dedica la gente de la comunidad. De este modo, puede

“Corpus” de Barcelona, Toledo, Valencia, etc., veremos aparecer a éstas, a los “gremios”, [...] el “cuerpo social” quedará también ordenado procesionalmente, resaltándose o realzándose aquella parte de él considerada como más importante o significativa. [...] Una fiesta de corpus contaba entre otras cosas de [...] danzas de carácter gremial o campesino [...]. (Caro, 1984: 52-53).

³³¹ <http://www.liveauctioneers.com/catalog/3023> (12/12/2013).

haber un altar hecho por los artesanos, como por los agricultores, por los carpinteros, etcétera (Padilla, 2000:114).

Al frente de estos altares se detiene la procesión para que el sacerdote dedique unas palabras a los oficios ensalzados, una práctica que se liga con las fiestas de gremios de la Nueva España³³². Pero de todas las vocaciones del pueblo, la verdadera protagonista de la fiesta es la agricultura. Además, la fecha del Corpus marca el inicio de las lluvias³³³ y del ciclo de cultivo (Padilla Op. cit.), de tal forma que la veneración del Cuerpo de Cristo se torna en la *ch'anantskua*, el juego, o lo que es lo mismo, una forma particular de Corpus purépecha que aglutina diversos cultos:

“Un culto a los santos, cada barrio o cada sector de oficios venera de modo particular al santo de su devoción [...]. Un culto mariano [...]. Un culto a la naturaleza y al cosmos [...]. Un culto agrícola: se realizan acciones ya sea para propiciar la lluvia o el buen tiempo o para agradecer la cosecha que se obtuvo”. (Araiza, 2010:134)

¿Cómo reconocer el tiempo de Corpus?

Al llegar el mes de junio³³⁴ se preparan los adornos del san Pedro, san Pablo y la Virgen de la Capilla³³⁵, estructuras de madera cubiertas de productos que aluden al campo, a la agricultura, la tierra y la abundancia: piñas, plátanos, panales, plantas de maíz, cocos, manzanas, panes³³⁶, refrescos y dólares, se disponen sobre el armazón de madera con tal abigarramiento y exuberancia que la imagen del santo parece diluirse (Fig.103).

³³² Práctica que se remonta a las fiestas de gremios de la Nueva España: “Cuando las procesiones recorrían el vecindario, lo cual no ocurría en todas las fiestas de gremios, se ponían altares por las calles donde aquellas pasaban [...] Las cofradías de gremios [...] cuyas procesiones recorrían las calles del barrio [...] eran acompañadas por músicos [...] A distancias regulares se erigían altares ante los cuales la procesión se detenía para orar” (Mindek, 2001: 48-50).

³³³ En Ocumicho se pueden observar signos propiciatorios de la lluvia desde el mes de mayo cuando se adorna la virgen del *Iurixio* con “las nubes”, un armazón de alambre y papel de china blanco que envuelve a la imagen “porque ya van a llegar las lluvias”. Al respecto resulta interesante el vínculo que establecen Cortés y Baltazar entre el Corpus y la fiesta tarasca de Sicuindiro, celebrada en Zinapécuaro para asegurar la producción de las nubes a partir del vapor de las aguas termales del lugar (2010:181). Esta relación entre el Corpus y las nubes se recoge también en las conclusiones de Rodríguez (2010) sobre la fiesta de los agricultores de Angahuan, en la que los “puruches” o feos provocan la risa de las nubes y por ende la lluvia (en Araiza, 2010: 136).

³³⁴ En la región purépecha el Corpus es una celebración que liga a las comunidades, es común que se visiten y se siga el ritmo de las celebraciones de los distintos pueblos, de ahí que la fecha varíe de comunidad a comunidad.

³³⁵ Si tuvieran carguero, también el de san Esteban y san Miguel.

³³⁶ Padilla dedica una atención especial al pan y su función ritual en el Corpus, panes que son preparados por mujeres ligadas por parentesco ritual a los cargueros (Padilla Op. cit.)



Fig. 103: Adorno de la Virgen en el Corpus.

La víspera del Corpus se depositan las imágenes en el templo y salen los Cabildos, junto a los miembros del *Iurixio*, a dar una alborada con la banda que paga el *tata sapichu* (Padilla Op. cit.). Al día siguiente, Jueves de Corpus, se celebra la fiesta propiamente dicha y es entonces cuando se lleva a cabo el baile que modela Adelina Ramírez (Fig.102).

Durante la mañana del jueves se lleva a cabo en el *Iurixio* todo el protocolo de atención a los Cabildos y es después, hacia el mediodía, cuando sale la danza corriendo de esquina a esquina al ritmo conocido como “carrera”. Al llegar a un cruce de calles la música toca más “quedito” y los participantes

realizan las progresiones de la danza (Fig. 104) que al terminar, reanuda la “carrera”. Durante la misma los hombres elevan sus machetes y el mayordomo ofrece charape al tiempo que se lanzan gritos “como que llegan del cerro”. Es durante la carrera y el baile cuando aparecen los parientes para “asaltar” a las *huananchas*:

“Los abuelos, abuelas o los tíos o cuñados, parientes pues, lo roban esos panes [explica Celia Pascual], canastos que llevan con la servilletita las muchachas y ahí ya agarran compromiso. Después, cuando acabalan en el *Iurixio*, pues ahí tienen derecho para regalar alguna cosa, rebozo, sombrero, camisa, ropa de lo que tenga voluntad pero algo así mejorcito. Por eso lo roban y juegan que no se lo dan, se escapan y a fuerzas lo quitan alguno, es juego pues”. Un performance a través del que se establecen compromisos con muchos parientes.

En la última salida es cuando “hacen el corpus” o “hacer como que llueve el maicito”, arrojando mazorcas, maíz, roscas de pan, panecillos con formas zoomorfas y colaciones³³⁷. Este momento es de gran algarabía, en el atrio del templo se lanzan al aire las mazorcas y los panes mientras el público, especialmente los niños, las “pepenan”, es decir, las recogen como se recoge una cosecha, guardando algunas semillas para obtener

³³⁷ En las últimas celebraciones arrojan también juguetes de plástico y otros objetos que en las temporadas de campo de los noventa no se estilaban.

ese grano del corpus que dicen “es bueno para sembrarlo, así revuelto con otro maíz, ese es bendecido, es de Corpus”. Y es así como finaliza la fiesta.

Como en los casos anteriores, la parte pública de la celebración es la que se representa en barro, particularmente “la carrera” y “el juego”.



Fig. 104: Baile de Corpus en el atrio del templo.



Fig.105: Corpus, Adelina Carlos Víctor, 2014. Obsérvese el robo del canasto al frente del conjunto

“Ahí sí salimos todos, a mi esposo le sigue el prioste y luego el *karari* y luego el *tata sapíchu*, fiscal pues, y a él lo sigue primero de *huananchas*, el *pendonpari*. Pero de mujeres el que iban delante con mi esposo es el *uandari kheri* y el que sigue es el *uandari sapíchu*, después esposa de *prioste* y esposa de *karari* y después voy yo [la Mayordoma]”.³³⁸

³³⁸ Raquel Ortiz, Mayordoma.

Tal como lo explica la mayordoma Raquel Ortiz, la carrera se organiza en dos filas paralelas (Fig. 104): una encabezada por los hombres y otras por las mujeres de mayor edad a las que les siguen las huananchas por orden de importancia.

La mayoría de las obra (Fig.105) simplifican este esquema al reducir el número de integrantes y acomodarlos en parejas, colocación que correspondería a la cabeza de las filas más no al total. Además, el ritmo queda aquietado en las piezas, rasgo propio del estilo compartido por los distintos talleres, sin embargo, hay artistas, como Adelina Carlos Víctor (Fig. 105), que están rompiendo con esta preferencia; la primera vez que conocí la obra de esta artista fue en el 2013, en el concurso de Noche de Muertos, donde presentó una pieza de Corpus que reflejaba el movimiento, la caída de las servilletas sobre los canastos y el vuelo de los rollos de las mujeres al bailar, todo ello con un preciosismo en los detalles y la gestualidad que está marcando tendencia.



Fig. 106:
Arriba de izq a dcha.: detalle de fig. 102;
detalle de obra de Adelina Ramírez, 1999;
detalle de "corpus" de Adelina Carlos, 2013.
Abajo: (de izq. a dcha.) *Huananchas* cargando
los canastos del corpus y vestidas con la
indumentaria tradicional.

En los “corpus” de barro se observa, una vez más, el cuidado en la indumentaria y los objetos que dan personalidad a los protagonistas de las obras. En las cinco piezas analizadas se reiteran los mismos elementos: canastos cubiertos con servilletas para el caso de las mujeres; sombreros y guajes, para el caso de los hombres que además portan panes o tablas con adornos y machetes.

La indumentaria femenina para el corpus se compone por un “rollo” de lana negra³³⁹, una faja de varios metros de largo que se enrolla alrededor de la cintura para sujetar el rollo; el rebozo, zapatos, delantal y camisa bordados y el pelo adornado con listones; La mujer carga siempre un *shúndi*³⁴⁰ vacío, cubierto con una servilleta bordada y con cazuelitas o panes colgados de los bordes (Fig. 106), los mismos que les roban durante “el asalto”.

El vestido del hombre puede variar³⁴¹, en ocasiones visten con calzón de manta, huaraches y gabán, vestimenta en desuso que se restringe al ámbito ritual y sobre todo al folklórico. Lo habitual es que los hombres vistan con ropa de estreno y que añadan a su indumentaria los elementos que imprimen carácter al personaje que representa: preferentemente, sombrero de *panikua*³⁴², o lo que es lo mismo “sombrero bueno de antigua”; un machete de madera pintado que evoca el machete indispensable en el cerro; el guaje³⁴³ que solía contener agua para el trabajo -y que durante la fiesta porta el charape que ofrece el mayordomo-; y una tabla de ofrendas con pan, plátanos, un panal o cualquier otro elemento al gusto de cada quien como globos, botellas de Pepsi Cola o listones de colores (Fig. 107).

“Por eso salen así [contaba Heliodoro Felipe], figurando que se van al cerro con machete y con guaje, que nombran, como llevando ese agua prieto que hacen las hojas de encino en el cerro y que está tan sabroso, ese lo nombran así pero llevan charape o alguna cosita así con alcohol para repartir allí, y otra parte lleva machete y sombrero de antigua del que usábamos para el cerro, y las mujeres llevan traje con el rollo, bien elegantes y con el *shundi* como para recoger el maicito”.

³³⁹ Un lienzo tableado a manera de falda, de un tejido muy grueso y gran volumen que sólo destaca por la parte de atrás y cuyo uso queda restringido para el ámbito ritual.

³⁴⁰ Cesto de fibra vegetal que se utiliza para depositar el maíz.

³⁴¹ Para más información sobre indumentaria tradicional ver el texto de Amalia Ramírez sobre la indumentaria de fiesta de los purépecha (1998).

³⁴² Sombreros de paja de trigo cuya resistencia y frescura lo vuelve especialmente apreciado en la región y signo del trabajo agrícola que se impone a santos y danzantes (Garrido, 2000)

³⁴³ Calabaza de agua que se utilizaba antaño para depositar líquidos. Este objeto, en particular una calabaza maqueada y engastada con turquesas, tiene especial relevancia en el mundo Tarasco antiguo, por ser uno de los signos propios del *Petámuti* o sacerdote mayor (De Alcalá, 2000).



Fig. 107: En las tres imágenes de arriba, se puede ver la tabla que carga el mayordomo con un pan de forma zoomorfa y ofrendas, además del machete. La imagen al centro, de los 80s, incorpora el machete y el pan con forma zoomorfa, mismo que se reitera en la pieza de Adelina Carlos, 2013, y en todas las obras registradas. En las dos imágenes de abajo se observa al *Prioste* con el guaje y el machete que también representa Adelina Carlos (Detalle), 2014;

El vínculo con el campo y el trabajo de la tierra son los ideales que honra el Corpus, rememorando un tiempo pasado que se hace visible en la indumentaria y atavíos de los participantes en el baile de esta celebración. El resultado es un bucle de representaciones que se articulan entre sí: la familia ideal, personificada por los integrantes del *Iurixio* que simulan un tiempo ideal en el que el campo y la tierra eran el principal sustento, a la vez que durante el “juego” se entretajan las relaciones y compromisos que construyen la idea de comunidad, haciendo del Corpus la manifestación por excelencia del “antes” como ideal comunitario.

2.5.- Fiesta de san Pedro y san Pablo



Fig. 108: “San Pedro”, Antonia Felipe, 1999. De izq. a dcha. las imágenes son las de san Pablo, la Virgen de la Inmaculada Concepción y san Pedro, rodeados todos ellos por el adorno de cera, con las ofrendas de panes y frutas a sus pies y la danza de moros con las rosas de pan en los brazos, acompañados por la carguera, con listones en la cabeza y su acompañante que carga el *iórhati*

El 29 de Junio se celebra la fiesta del santo patrono de la comunidad: san Pedro, y siguiendo el santoral católico también se conmemora a san Pablo: “el san Pedro es de barrio de abajo y nunca caminó para arriba ni para otro lado y san Pablo es barrio de arriba y ese tampoco llega nunca hasta acá”³⁴⁴.

Dos santos para dos barrios, cada uno con sus cargueros y ayudantes: El Capitán, el Alférez y un *Maízo*³⁴⁵. Es decir, son tres las familias implicadas en la celebración a cada santo, seis en total, con sus respectivas extensiones de parentesco ritual que participan en la fiesta a lo largo de los tres días que dura la misma, con lo

³⁴⁴ Comunicación de Apolonia Marcelo. Cabe mencionar que los más viejos recuerdan que antes el pueblo se organizaba en cuatro barrios encabezados por san Pedro, san Pablo, san Esteban y San Miguel.

³⁴⁵ El Capitán y el Alférez son dos matrimonios, me refiero a ellos tal como se hace en la comunidad, se asume que los cargueros son dos, el esposo y la esposa, pero solamente se menciona al hombre. Los Maízos son hombres solteros con un compromiso de gasto menor. El número de Maízos puede ser mayor, en los distintos trabajos de campo he registrado la participación de uno o dos.

cual, una gran parte del pueblo tienen el compromiso de “acompañar”³⁴⁶ a los cargueros en esas fechas.



Fig. 109: Ocumicho terracotta and polychrome enamel figural group of a Moorish wedding ceremony, Clars Auction Gallery
<http://www.liveauctioneers.com/catalog/3023>
 (11/11/2013) [Moros ante el san Pedro, circa 70s-80s]

La víspera del 29 se llevan los santos a la iglesia y el pueblo se prepara para el baile.

[...] en la noche se celebra el baile en la plaza del pueblo, dos bandas, una de la región y otra traída desde el norte del país, cada una por parte del carguero del San Pedro y del San Pablo³⁴⁷, tocan en un escenario de luces y sonido que deja sin suministro de electricidad a todo el pueblo, en el escenario cuelgan varias banderas estadounidenses; en la plaza “dan la vuelta”, los jóvenes en una combinación visual de modas y estilos: cholos y cholas, nortños, trajes de lentejuela y trajes “tradicionales”; en el tempo un grupo de hombres y mujeres velan las imágenes religiosas, cubiertas de dólares, con cantos y alabanzas que compiten con la música de la banda la Tarasqueña (Garrido, 2007:130)

A la media noche se despidе el día con el castillo de fuegos artificiales, espectáculo pirotécnico que se paga con la cooperación que entrega cada familia de la comunidad.³⁴⁸

Los rituales que conforman la fiesta se repiten idénticamente el 29 y 30 de junio mientras que el primero de julio sólo se celebra la parte privada del mismo y no la pública. El primer día los protagonistas principales son los Capitanes de ambos santos y el segundo día las celebraciones tocan al alferez de cada imagen³⁴⁹. Los momentos de que consta la fiesta se van alternando de un santo a otro sin ninguna jerarquía aparente entre las imágenes.³⁵⁰

³⁴⁶ Lo que equivale a colaborar, ayudar y mostrar en las procesiones el número de acompañantes, de lazos familiares que tienen los cargueros bajo la lógica del juicio del “más es mejor”.

³⁴⁷ Es habitual que “los nortños”, es decir, los migrantes del pueblo, paguen una banda.

³⁴⁸ El castillo es un elemento fundamental en las celebraciones de Michoacán pero en Ocumicho, llegado el caso, se ha dejado de hacer en favor de la contratación de otra banda para los bailes del pueblo, cosa que al parecer sólo ha ocurrido en una ocasión.

³⁴⁹ Sobre el orden de atención del Cabildo a cada grupo de cargueros ver el trabajo de Padilla (2000).

³⁵⁰ El 29 la atención del Cabildo inicia en el san Pedro y continúa en el san Pablo, mientras que el día 30 se invierte el orden. (Ídem).

Los santos se distinguen por su vestimenta y los signos que les son propios. Ambos son ataviados como autoridades eclesiásticas, con una capa bordada que estrenan para la ocasión, y ese “gorro picudo” que también “lo sacan nuevo para la fiesta” (Fig. 110).

San Pedro se distingue por su barba grisácea y las llaves que cuelgan de su mano mientras que san Pablo se identifica fundamentalmente por su barba negra. En las piezas de barro es común que ambos santos carguen un libro que no portan las imágenes veneradas, alusión al libro que “Dios escribe cada día, en el medio día, lo que va a pasar y como es que va estar todo, y ese libro lo trae el papa en Roma”³⁵¹



Fig.110: (Izq.) Imagen del san Pablo con adorno de cera, similares al san Pedro; (dcha.) san Pedro, Archivo fotográfico de Louisa Reynoso, CDDR B, circa 80s. La obra del san Pedro condensa los elementos que se reiteran en la mayoría de las piezas: mitra, capa, adorno. Los atributos que suelen variar son los que lleva en la mano. La manera de distinguir al san Pedro y el san Pablo de barro es por el color de sus barbas, grises y negras respectivamente.

³⁵¹ Comunicación de Heliodoro Felipe. Cabe señalar que el libro es un signo de poder, lo traen los santos principales del pueblo, el papa, el jefe de bienes comunales –libro que recibe con su mandato- y también el diablo, un libro en el que aparecen todos lo que “son de él”.

Tanto los santos como la Virgen están engalanados con “la cera”, adorno exclusivo de las celebraciones patronales que se encarga a los especialistas del pueblo³⁵².

“Cada año, cada año [contaba Natividad Quirós], vienen aquí para que lo arregle con la cera y pienso: cómo va a quedar para que se vea bonito, fino pues, porque esta cera es el más fino que hay adorno y lo pongo flores, hojas, color de diferentes y ya se completa bien para que se vea fino”.³⁵³

En la víspera también da comienzo la “competencia” entre los dos barrios que da sentido a la fiesta. Tal como relataba Juan Pózar “los llevan a los músicos a la plaza y empieza en la competencia a tocar uno, y otro y ahora ya no duran mucho pero más antes amanecían ahí, no podían separarlos porque estaban agarrados a la competencia³⁵⁴ del san Pedro y el san Pablo, ahora ya no, sólo tienen responsabilidad hasta la una o las dos de la mañana”. Este pique está presente durante la totalidad de los festejos en los que el pueblo juzga comparativamente el buen hacer de cada carguero y de estos con los de años pasados:

“Por eso el carguero del san Pedro más bonitos quiere sacarlos a los moros y más listones se ponen, ponen ahí los familiares listones en la cabeza [Contaba Heliodoro Felipe] y también el san Pablo así quiere estar tantito mejor, y gastan mucho, no más a ver quién queda mejor porque luego allí empiezan: ‘que el san Pablo estuvo mejor la música’ es competencia pues”

El siguiente día, 29 de junio, empieza la fiesta propiamente dicha, cuya progresión es relatada meticulosamente por el Cabildo Juan Pózar Clemente.

En la casa del Capitán “[los músicos] temprano se levantan y empiezan a tocar allí, unas dos o tres [piezas] mientras llegan los Cabildos para ir a la alborada, ya los Cabildos van adelante y la gente del carguero haciendo alborada. Llegan y luego luego, chocolate con pan. El padrino del carguero se encargaba de juntar a los Cabildos tempranito porque en la alborada llevan las velas, van con las velas y las entran en el templo y el sacristán se encarga de prenderlos en la mera misa, se salen y toman el chocolate con pan, si tiene también le da una tequilita, primero es con el san Pedro y se vienen aquí con el san Pablo, porque son dos misas, aparte del san Pedro y aparte del san Pablo y ya entre el carguero Capitán y el Alférez preparan las seis velas”.

³⁵² A la fecha hay dos artesanos especializados en el trabajo de la cera escamada que se emplea en estos adornos. En el tiempo en que realicé el trabajo de campo los arreglos eran elaborados casi exclusivamente por Natividad Quirós, ya fallecido y actualmente relevado por sus familiares.

³⁵³ Testimonio de Natividad Quirós.

³⁵⁴ Al respecto ver el trabajo de Arturo Chamorro titulado *Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música purhépecha* (1994), competencia que refleja la estructura interna de los pueblos divididos en barrios y que se extiende a la música y danzas comunitarias.

A lo largo de la mañana, el carguero recibe la visita de todos los parientes que le acompañarán cuya presencia se visualiza en el número de listones, rebozos y mandiles que lleva la carguera quien se acicala junto al carguero para la celebración pública (Fig. 111).



“Le ponen los listones en la mañana, a los capitanes el 29 está la música allí, van los cuñados, los abuelos, bailan con ellos, le ponen listones y le dan su atole con pan blanco rajado. Cuando va en el templo va con tantos listones, rebozos, muchas cosas que le regalan. En la mañana del 29 a los capitanes todos los parientes van a visitarlo pero a llevarle dinero, a ayudarlo, el más menos que lleva son veinte pesos, que ahora alcanzan a juntar tres, cuatro mil pesos, es la *Kujperata*. Los trajes los traen de Cherán, todos los años tienen listos para prestarlos cobrando, *tsiuíki* (tocado en forma de pico) y las espuelas”.

Fig. 111: Colocándole a la carguera los rebozos y mandiles obsequiados por los padrinos y madrinas en el atrio del templo. En el suelo, sobre petates, está el *Iórhati*, a la izquierda, adornado con fruta y en otro canasto, los panes con forma de mano, de animales y una batea con “la flor de saludo”

Este primer momento de la celebración transcurre fundamentalmente en la casa del carguero y podríamos resumirlo de la siguiente manera: el padrino de matrimonio del carguero convoca a los miembros de Cabildo; llevan las velas al templo; desayunan en la casa del carguero; el carguero recibe a sus acompañantes, sus cooperaciones y regalos.

Tras el desayuno se traslada el Cabildo a la casa del Padrino de matrimonio, encargado de preparar las ofrendas que se entregarán a los santos.

“El padrino del carguero está listo para que cuando ya termine los lleve a su casa, el ya tienen preparado la comida, tiene preparado las flores para que hagan la *tsipirikua* [adorno de flores, también llamada flor de saludo], que es una vara que lo ponen las florecitas ahí lo tejen con las hojas del maíz y lo amarran con el pabito, forman una cruz así que esté más largo arriba. Uno lo escogen para que el Cabildo que sabe hablar de esa fiesta, él lleva una batea con flores y encima esa flor de cruceta. Entonces llegan las cabildas y preparan *Iórhati*,

largos panes y ponen frutas, panes y lo que puedan ya. Entonces, ya cuando estén las corundas y las albóndigas mandan llamar la música, llegan y comen en casa del padrino. [...] el pan largo y las coronitas le toca llevar a la madrina llevar esos panes grandes en la cabeza pero los ahijados del padrino van a ayudar y cuando es hora de cambiarlos con el carguero se lo carga un ahijado”.

Este segundo momento transcurre en la casa del padrino de matrimonio³⁵⁵ donde arriban los miembros del Cabildo para armar las ofrendas de los santos. Los Cabildos entran a un cuarto y las cabildas a otro para arreglar la *tsipirikua* y el *iórhathi* respectivamente cuya estructura se repite año con año, un saber hacer que en caso de las mujeres es transmitido formalmente a la cabilda más joven³⁵⁶. Después comen y se encaminan hacia la casa del carguero llevando las ofrendas.

Al llegar a casa del carguero “tienden un petate así grande porque ponen en un lado los panes coronitas y en un lado los plátanos, colaciones [caramelos de azúcar] y regalos. Luego, luego, el padrino de bautismo, con el carguero, van ya a besar el pan [saludo y agradecimiento ceremonial] y a saludar a los Cabildos. Ya termina y ayudantes llevan las cosas al templo” encabezados por el Cabildo que sabe hablar bien, el que lleva en sus manos la batea con arreglo de flor, “el saludo”.



Fig. 112: Carguera y acompañantes con las ofrendas del padrino al frente, Celebración de San Pedro, 1973, Ruth de Lechuga, Fototeca Artes de México. Nótese la continuidad en las formas de la ofrenda.

Al llegar al atrio se tienden varios petates³⁵⁷ en el suelo, a la entrada del templo; cada carguero con sus acompañantes se sitúa en un lateral de la entrada, y allí empieza un despliegue caracterizado por el exceso (Fig. 111 y 112): canastos llenos de panes para agradecer el acompañamiento de ayudantes, familiares y Cabildos; roscas de pan blanco adornadas con flores modeladas con pan dulce; los “panes largos” repletos de frutas; los panes

³⁵⁵ Tiene varias obligaciones en la fiesta que suponen mucho gasto, razón por la que se le consulta antes de solicitar el cargo.

³⁵⁶ Tuve la oportunidad de observar esta parte del ritual realizado por las mujeres del Cabildo, más no con los hombres.

³⁵⁷ Esterillas elaboradas con tule, una fibra vegetal con la que se elaboran estas piezas desde época prehispánica hasta la fecha, con usos tanto cotidianos como rituales (Garrido, 2000).

en forma de mano -para saludar- o con forma antropomorfa, adornados también con frutas de todo tipo; bolsas de colaciones, canastos de plátanos y bateas con los regalos de los padrinos y madrinas de los cargueros, telas, pantalones, rebozos o camisas aderezados con manos de plátanos que obsequian a sus ahijados³⁵⁸.

Todo extendido sobre los petates es un alarde de abundancia pero nada se compara con la imagen de la carguera que poco a poco va ganado cuerpo con cada uno de los regalos que añade a su traje.



Moro a caballo, MAIP, no. cat. 10-568809, circa. 70s.

Vestida de gala con el rollo, camisa y delantal bordado, comienza a colocarse rebozo sobre rebozo, un paño de tela sobre otro, delantal sobre delantal hasta adquirir un volumen inmenso, muestra visual de sus lazos de parentesco.

El carguero llega al templo vestido como moro para interpretar la danza de moros, el momento más álgido de la celebración³⁵⁹. Cuando los cargueros, ayudantes, acompañantes y Cabildos han llegado al atrio del templo, es el momento en que salen las imágenes en procesión para recibir las ofrendas y la danza que las artistas de Ocumicho privilegian en sus obras.

³⁵⁸ Los padrinos suelen hacer regalos en el matrimonio, regalos inversos al género de su ahijado, es decir, el padrino del hombre le hace un regalo a la mujer y viceversa, pero en caso de no poder cumplir con el regalo en el matrimonio es en este tipo de eventos cuando se “cumple”, al margen de lo cual “si tienen voluntad” pueden hacer los regalos pertinentes.

³⁵⁹ En el pueblo no hay ninguna explicación sobre el origen de esta danza, sólo se dice con tono humorístico que “se ponen así tapados porque salen ahí [terminan el cargo] debiendo mucho”. Diversos textos han realizados trabajos que muestran el vínculo entre las danzas de Moros de México con las de Moros y Cristianos de España, sus adaptaciones y resignificaciones entre los grupos indígenas (Gutiérrez, 1993). Para el caso de Michoacán, en concreto, se tienen noticias de estas danzas desde el siglo XVI en el pueblo cercano de Patamban (en García, 1985; Gutiérrez, 1993); La particularidad de la danza de moros de Ocumicho es que en ella, aunque los gestos muestran una cierta actitud retadora, no hay enfrentamiento ni lucha alguna, al igual que en Charapan, caso estudiado por Carlos García Mora, quien relaciona las danzas de Moros con los antiguos bailes y mitotes del S. XVI en los que chichimecas y milicianos desfilaban en una marcha en la que los “primeros recordaban a quienes los españoles consideraron los ‘infieles’ americanos y la segunda a los cristianos conquistadores del siglo XVI”. (García, 2012:6) bajo una organización que incluía un capitán, un alférez y un sargento. De estas danzas moriscas quedó un solo personaje, los moros-chichimecas transformados en moros-cristianos, en infieles conversos (Ibíd.: 8).

“Cuando tienen modo de conseguir un caballo bailador va arriba del caballo bailando y tocando la música blanca. Cuando termina la procesión a los santos los ponen enfrente del templo, la virgen Concepción también ahí está por un lado, las *huananchas* también ahí están. Cuando están ahí se echan su última pieza los músicos y ya bailan los moros”.³⁶⁰

Durante el baile se depositan las ofrendas frente a los santos, panes y frutas que al terminar las celebraciones serán entregadas al Cabildo.



Fig. 113: El baile de los Moros en el atrio del templo frente a las imágenes.

El baile (Fig. 113) consiste en repetidas progresiones en las que los moros se enfrentan unos a otros, sin denotar hostilidad, pero sí con gesto altanero tal como lo muestra la pose de ese moro que modela Antonia Felipe (Fig. 108), con los brazos en jarras y la cabeza alzada. El ritmo de la música marca los pasos y “dice” cuando debe “sonar la espuela”, recuerdo del tiempo en que los moros llegaban a caballo. Las espuelas son parte de la indumentaria de los moros, un atributo que incorporan en las piezas de barro (Fig. 109), los otros elementos que nos permiten identificar a estos personajes son las capas, los tocados en forma cónica y el paliacate que les cubre el

³⁶⁰ La memoria de los viejos habla de antes, cuando bailaban los moros a caballo pero desde que pavimentaron el pueblo los cascos se resbalan, de ahí que ya no lo hagan de esta forma. Fotografías de los años setenta del siglo pasado registran moros de la comunidad de Charapan a caballo y con una indumentaria casi idéntica a la empleada por los moros de Ocumicho (García, C. y C. Rodríguez, 2014). Para esas mismas fechas los acervos fotográficos de Louisa Reynoso y Ruth Lechuga retratan moros de Ocumicho a pie. En la comunidad de Angahuan, hasta la fecha los moros salen a caballo. La música de los santos es llamada “música blanca” y es interpretada especialmente por los chirimiteros que se contratan en el pueblo de La Cantera. Estos músicos participan exclusivamente en la fiesta patronal, su música queda opacada por la banda pero su presencia es imprescindible y en las progresiones de la danza, la banda toca una música que desde mi vago oído diría que remite a las tocadas que interpretan las chirimías.

rostro; en la mayoría de los casos se destacan también las polainas del traje y las coronas de pan que les entrega la carguera (Fig.114).



Fig. 114: (de izq. a dcha.), Danzante Moro, Colección Ruth de Lechuga, 1982; “Fiesta de san Pedro”, Zenaida Rafael Julián, 2012, detalle de moro con rosca de pan; Moros danzando con las rosas de pan, 1999.



Fig.115: (de izq. a dcha.) carguera con moros, circa 60s, detalle de carguera con listones en la cabeza <http://www.colonialarts.com> (10/11/2013); “Fiesta de san Pedro”, Zenaida Rafael Julián, 2012, detalle de la carguera; Carguera del san Pedro, 1999, observe los listones en la cabeza y la cantidad de rebozos que lleva.



Entrega de la rosca de pan a los moros por parte de la carguera.



La madrina de matrimonio cargando el *Iórhati*

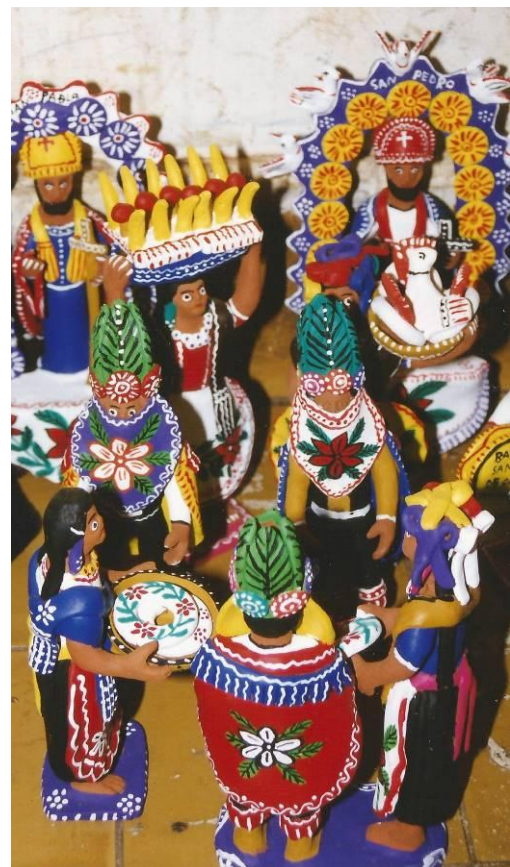


Fig.116:
“San Pedro” Adelina Ramírez Pascual,
1999. Obsérvese la entrega de la rosca a los moros y el
Iórhati que carga uno de los personajes femeninos.

Cuando salen los moros, siempre lo hacen acompañados de la carguera que se distingue por ir vestida con traje tradicional y listones en la cabeza. En ocasiones -las menos- las piezas aluden a los regalos que recibe la carguera añadiendo varios rebozos al traje, sin embargo, aunque el volumen de prendas que lleva la carguera llama la atención, el atributo que seleccionan todas las artistas para diferenciar a la carguera son los listones que le colocaron sus parientes (Fig.115).

Si tomamos como referente la obra de Antonia Felipe (Fig.108) y de Adelina Ramírez (Fig. 116), veremos los momentos del ritual que suelen representar la mayoría de las artistas: la danza y la entrega de ofrendas.

En ambas piezas se representa a las madrinas de matrimonio, cargando sobre sus cabezas el “pan largo” adornado de frutas, es el *Iórhati*; también podemos distinguir a la carguera con listones en la cabeza; a su lado están los moros³⁶¹ ataviados con el traje que les caracteriza interactuando con los personajes femeninos. La danza de moros, la entrega del *Iórhati* a las imágenes y de las roscas a los moros, son las tres partes del ritual más representadas en esta fiesta, que a decir de las gentes del pueblo “es la más importante” de todo el ciclo ritua

2.6.- La Navidad: pastorelas, nacimientos y danza de borregos.



Fig. 117: (izq.) Nacimiento con integrantes de pastorela: pastor, pastora y diablo, MAIP, no. cat. 10-518881, circa 70s; (dcha.) Nacimiento con pastorela integrada por pastoras y negritos con diablo fotógrafo, pieza sin pintar, circa 80s, fotografía Louisa Reynoso, CDDRB

³⁶¹ Habitualmente tres por santo y ocasionalmente cuatro.

Las celebraciones de la Navidad de Ocumicho incluyen distintos tipos de danzas y dramatizaciones que encuentran representación en las piezas de barro, tal es el caso de la danza de borregos, los nacimientos y las pastorelas. Entre todas ellas destacan las últimas, dramas, cantos y bailes integrados por múltiples personajes que acuden al nacimiento del Niño Dios (Fig. 117).

Las representaciones y danzas escenificadas durante Navidad y Epifanía representan a gente que comenta el nacimiento del Niño Dios y va a adorarlo y obsequiarle diversos presentes. El nombre usual de estas danzas es pastorela y los principales personajes son pastores. Algunas veces se agregan otros personajes, a menudo con máscaras: viejos, apaches, negros, rancheros, los Tres Reyes, ermitaños, ángeles y demonios (Carrasco, 1974: 65).

Estos personajes, todos o algunos, se articulan en largas representaciones aunque lo que realmente “define a la pastorela de la región purépecha es la presencia de los diablos y la lucha que éstos enfrentan con los ángeles”. (Araiza, 2013: 191)

Rastrear el origen de las pastorelas nos lleva a España, allí Baroja recoge casos de Pastorales del S.XVII y S.XVIII (1984: 112, 128), “[...] representaciones teatrales de saber arcaico que recuerdan al viejo teatro medieval”. (Op. cit. 128); en México las pastorelas encuentran su raíz en el teatro evangelizador del S. XVI, los autos sacramentales y el teatro religioso de la Colonia y su posterior popularización en el México independiente (Díaz, 1983). En la región purépecha hay evidencia de la celebración de pastorelas al menos desde el S. XVII y posiblemente desde el XVI (Araiza, 2013: 181, 190) y desde principios del siglo pasado hasta la fecha, los trabajos realizados en la región dan muestra de la fuerza de esta tradición con referencias más o menos extensas en distintas comunidades (León 1906; León y Contreras, 1944, en Carrasco, 1976; Foster, 1972, 2000; Brody, 1982; Garrido, 2002; Araiza, 2013a, 2013b; Martínez, 2011; García, 2012b; Castilleja et. al., 2014).

La pastorela, podría definirse como una representación teatral³⁶² pero lo cierto es que rebasa este género. Las pastorelas “[...] ponen en marcha una variedad de modalidades de actuación, danza, ritual, teatro, cantos y de registros sensoriales - gestualidad, música, sonidos-, que remiten a diferentes universos de significación” (Araiza, 2013a:181).

³⁶² Para García Mora “es difícil hablar de una mera representación teatral, más bien es un rito anual durante el cual el poblado se transforma en un sitio donde los sucesos relatados en los evangelios tienen lugar de nuevo” (2012b:18) de tal guisa que a la salida de los luciferos el pueblo está en sus manos hasta que se produzca el nacimiento del Niño.

En la región purépecha hay pastorelas que congregan a cientos de personajes y que duran toda una noche repitiendo sus apariciones por varios días³⁶³. Ese es el caso de las pastorelas de Ocumicho que se llevan a cabo el 24, 25 y 31 de diciembre, representaciones en honor del nacimiento del Niño Dios que corren a cargo de los *chichihuas*, es decir, de los cargueros que recibieron “el cordón del Niño”³⁶⁴:

“En el año nuevo [explicaba Juan Posar Clemente] a media noche se celebra una misa [...] [el Niño Dios] en el ombligo tiene un par de listones y si ya se compromete de que va a ser carguero del santo Niño el sacristán o un Cabildo lo mocha con la tijera y se queda de compromiso para que él lo lleve y ya en la mañana con todo y la pastorela se lo cambian a su casa”.

A partir de entonces el Niño pasará un año en casa del carguero quien tiene “obligación de sacar la coloquia³⁶⁵”, una pastorela que se integra por pastoras, negritos, reyes, diablos, luzbeles, ángeles, rancheros, rancheras y la sagrada familia, personajes que superan los cincuenta miembros, mismos que deben ser invitados ceremonialmente³⁶⁶.

“[...] entrega a muchachas, muchachos, luzbeles, reyes, diablos, ermitaño y el virgen y san José, [a] cada uno [le entrega el carguero] seis cañas y dos bateas para el pastorela [bateas con los alimentos ritualmente pautados] y para mamá que lo presta³⁶⁷, dos bateas de a dos buñuelos y de a tres nacatamales³⁶⁸. Cuando llegan [a bailar el día de Nochebuena] hacen caldo, corunda, y tortilla para las danzas. [...] y otra vez el año nuevo, en medio semana empieza otra vez a hacer buñuelos, nacatamales y caña y le dan de a tres bateas. Paga la música que toca hartito todo el día y siempre sí es mucho gasto para agarrar santo niño”.

³⁶³ En Acachuén, Gregorio Trinidad Marcos contaba como salen más de doscientos ermitaños en la pastorela del pueblo y en Comachuén (Garrido, 2002: 31), Ramiro Vargas Chávez manejaba una cifra similar para los diablos (Garrido, Op.cit.: 26). En cuanto a su duración Beals recoge el dato de una pastorela en Capacuaro de dieciocho horas de duración (1992:368) referencia que se refuerza con la información aportada por Garrido (2002:26) y Araiza (2013: 183) para el caso de Comachuén.

³⁶⁴ Ritual simbólico en el que el carguero se lleva a su casa el cordón del niño, gesto que recuerda al entierro del cordón umbilical de los recién nacidos bajo el fogón de la cocina -una parte se guarda con fines medicinales-, acto propiciatorio que asegura el regreso a la casa durante toda su vida.

³⁶⁵ Nombre que se le da a los diálogos que mantienen los personajes de las pastorelas.

³⁶⁶ Tal como señala Padilla, existe una relación entre cada personaje y el grupo de edad de los actores que lo representa, por ejemplo, san José, la Virgen y los ángeles son “el bien” y están representados por niños de corta edad; los Luzbeles son “el mal” representados por hombres adultos; los rancheros/as y pastoras evocan la humildad escenificada por jóvenes casaderos y los changos, irrespetuosos, son hombres solteros en su mayoría (Padilla, 2000: 140)

³⁶⁷ La madre del joven o la joven que saldrá a representar la pastorela.

³⁶⁸ El nacatamal se hace con masa de maíz rellena de carne en salsa de chile, envuelta en hojas de mazorca y cocidas al vapor.

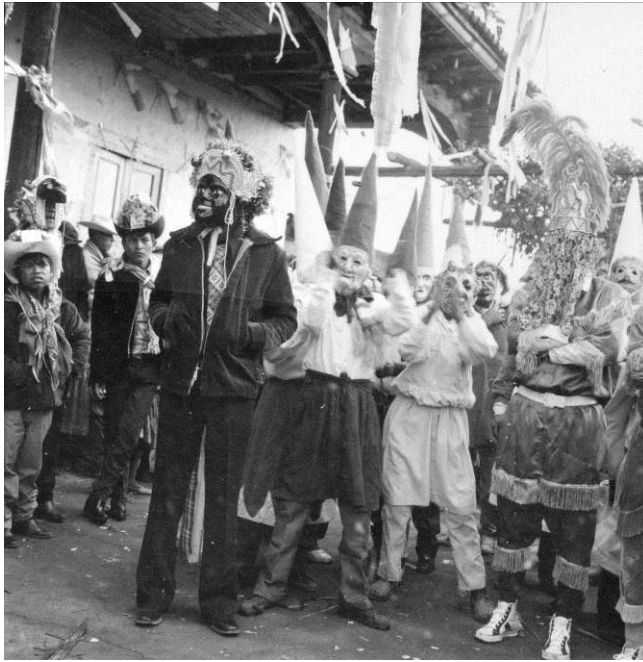


Fig. : Personajes de pastorela, de izq. a dcha.: negrito, ermitaños y Luzbel, Ruth Lechuga, Ocumicho, 25 de diciembre de 1973, Fototeca Artes de México.

Desde el día en que son invitados, cada quien se prepara para la fiesta comprando el vestido nuevo, zapatos, botas, máscara y todos los elementos que requiera el personaje que va a interpretar - gastos que corren por cuenta del danzante o su familia- y durante varios meses acudirán a ensayar la representación bajo la tutela del “maestro de pastorela” contratado por el *chichihua*.

La secuencia de la pastorela de Ocumicho es una que se repite a lo largo de toda la representación: “un parlamento recitado por un Luzbel seguido por el fragmento de una canción interpretada por una o varias parejas de pastores, rancheritos o negritos” (Padilla, 2000:139). El orden en que se acomodan los personajes suele ser el siguiente: el templo hace las veces de fondo de toda la escena, allí se colocan José y María junto a los tres Reyes y los ángeles. Frente a ellos están los Luzbeles. Este conjunto de personajes está flanqueado por dos filas de hombres y mujeres: negritos, pastoras, rancheros y rancheras. Alrededor de estas dos filas ordenadas rondan algunos “changos”, diablos traviesos, y un ermitaño, estos últimos están fuera de la pastorela e intervienen en momentos determinados cuando ha terminado el coloquio, un tiempo que marca la música y que da oportunidad para sus chanzas y monerías, orden que recoge Esperanza Felipe Mulato en su obra (Fig. 118).

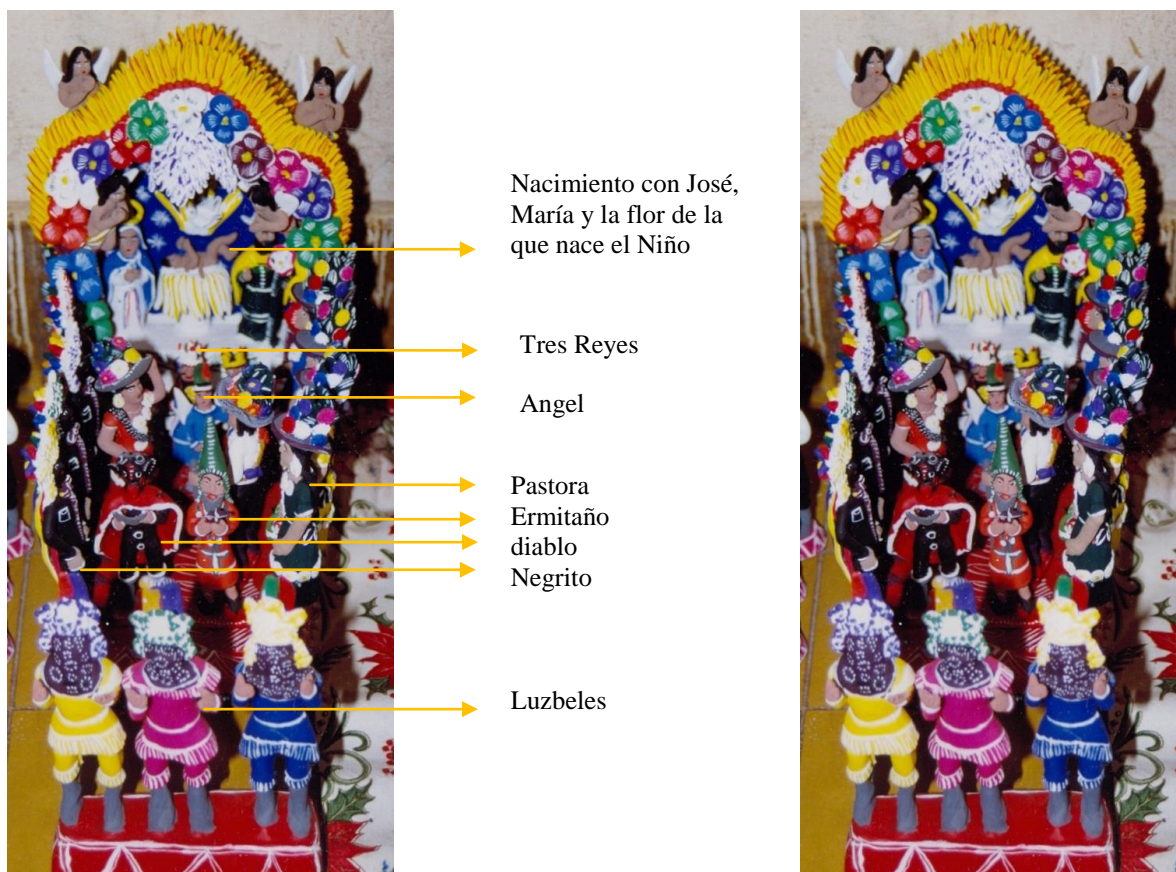


Fig. 118: “Nacimiento con pastorela”, Esperanza Felipe Mulato, 1999

Escuchemos qué papel tiene cada quien y cómo podemos identificarlo. Los Luzbeles dictan un coloquio inspirado en la biblia “ahí hay un libro [comentaba Heliodoro Felipe], la biblia, ahí sacan las palabras, ¿verdad?, lo que cómo fueron los Luciferes ahí contrapunteando, alegando con los ángeles que él quería también un lugar en el paraíso donde ofrecía el Señor”. Cuando los Luzbeles recitan su texto lo hacen modulando la voz para tornarla grave con una gestualidad retadora que muestra el enfrentamiento con los ángeles.

Natividad Quirós, maestro de pastorela, contaba que antes salía sólo un Luzbel, ahora casi siempre salen siete, los “siete vicios, si usted siente flojera, entonces es Pereza, si usted es corajudo, pues eres Soberbia y así se van nombrando de siete vicios”. Siete Luzbeles bien vestidos, porque “hacen la lucha ellos para que queden más bonitos, más lucidos el vestidos de ellos” y para conseguir este propósito el maestro de pastorelas los arregla como tata Natividad “bien delicado, porque antes no más era un Luzbel, yo siempre lo arreglaba de siete vicios, pereza, avaricia, lujuria, varios pues, de

siete vicios, bien vestido, con las plumas en una corona, y atrás las plumas de la corona, bien arreglado, con la terciopela, y luego le ponen otro como chaquira brillante, bien



Fig.119: (izq.) Luzbeles de la pastorela del 31 de diciembre de 2009; (dcha.) Luzbeles (detalle) “pastorela”, Zenaida Rafael Julián, 2012.

vestido”

Los atributos más destacados en los Luzbeles de barro son los tocados y la mascada que les cubre el rostro: “adornos de zafiros y corona de oro para Luzbel, así lo escribo yo y así lo pongo vistoso, coronas con plumas, pachones y espejos que yo lo inventé de ponerlo espejo en el medio y luego una mascada”, y es así como los presenta Esperanza Felipe (Fig. 118), Zenaida Rafael (Fig. 119) y el resto de artistas del pueblo.



Fig. 120: San José, María y el ángel, 2009.

Los Luzbeles se enfrentan a los ángeles, “mientras uno de los Luzbeles habla, su grupo da un paso adelante con cada frase y los ángeles dan uno hacia atrás; al terminar una estrofa, los Luzbeles caminan hacia atrás y los ángeles hacia delante” (Padilla, Op.cit.: 139), este es el “contrapunteado”.

Los ángeles son niños que rondan los diez o doce años y los atributos

que los distinguen son las alas blancas y un penacho que se asemeja al de los Luzbeles, ángeles al fin y al cabo, adultos e impuros unos, niños y puros los otros (Fig.120).



Fig. 121:(arriba de izq. a dcha.) Ranchero, Pastoras con el sombrero de flores, ranchero y ranchera bailando, pastorela de Ocumicho 31 de diciembre, 2009; (abajo) Rancheros (detalle) “pastorela”, Zenaida Rafael Julián, 2012.

Cuando los Luzbeles terminan su parlamento entran en escena las pastoras con los negritos y los rancheros con las rancheras.

Antes, según cuenta Antonia Martínez, los pastores eran más sencillitos “llevaban calzoncillo [calzón de manta de algodón] pero ahora ya no salen, puro negrito y ranchero con sombrero charro y más antes no, más antes ponían sombrero y aquí le ponían sombrero con flores de

papel llevaban Báculo con un gallo de fierro arriba”. Ahora todos los personajes salen con ropa de estreno; ellas con traje elegante y zapato de tacón, ellos con camisa, pantalón y botas. El rasgo que distingue a las pastoras es un sombrero tejano

adornado con flores brillantes y oropeles de todo tipo³⁶⁹ (Fig.121); las rancheras llevan sombrero charro y un rebozo que le cruza el pecho al igual que a los rancheros, con un mecate adornado, que además portan un machete. En el total de las piezas lo que distingue a las pastoras es el sombrero, adornado o sin adornar (Fig. 117, 118,121) y a los pastores y rancheros el sombrero y gabán u otro elemento cruzado en el pecho.

³⁶⁹ Antonia Martínez cuenta que antes “ponían sombrero de mujer, tenían picos [los sombreros, que estaban tejidos con una trenza de pico que asomaba por el borde] y ponían canutillas lo amarraban ese sombrero, era de palma”.



Fig. 122: Negritos de la pastorela del 31 de diciembre de 2009; Negrito (detalle) “pastorela”, Zenaida Rafael Julián, 2012.

El resto de los hombres son negritos, diferenciados por la máscara y el tocado³⁷⁰, un exceso de brillo y color que contrasta con la sobriedad de la máscara negra y así se representan en barro, coronados con tocados multicolores con los listones que les caen por la espalda.

En el desarrollo de la pastorela, las parejas se forman fundamentalmente entre negritos y pastoras, rancheros y rancheras³⁷¹; entre estas, las primeras de ambas filas tienen parlamentos cantados y se identifican con ciertos nombres habituales en los libretos: “Bato, Frás, y otro Fidel y Fidencio [contaba Natividad Quirós] y las muchachas también, Gila, Arminda, Florinda y Lilia”, distintos nombres hasta completar “la renglera de quince o que salían antes pero ahora salen esos y hasta

más de cien que ya no se ponen nombre, no salen todos a platicar en la pastorelas no más lo que el maestro dice ya para platicar alguna cosas”³⁷². De una en una las parejas salen de las filas y se integran al centro para relatar su texto: “allí alegan ya como los rancheros, dicen que él trabaja y que arrima todo y la mujer dice: ‘no, no es cierto, mi

³⁷⁰ Muchos elementos de la indumentaria de danza es elaborada por las mujeres del pueblo, es el caso de los tocados de negritos: “un sombrero lo cortas donde mete la cabeza y ahí lo pegas picos, haces picos, picos de ese papel que se brilla y compras listones largos de a metros o dos metros de diferentes colores y ese brillo que se pone en los sombreros”, explicaba Francisca Pózar.

³⁷¹ Este emparejamiento no es estricto, pudiendo bailar un negrito con una ranchera y un ranchero con una pastora.

³⁷² Juan Pózar Clemente.

esposo es muy huevón’, bien chistoso que andan”, un relato que varía según el gusto del maestro de pastorela.

Cuando terminan su intervención suena música de zapateado, se eleva el ánimo, y entran en acción los diablos, conocidos como “changos”, y el ermitaño que estuvo rondando a los pastores toda la noche en una actitud ambivalente, entre cómica y vigilante.



Fig. 123: (izq.) diablo (detalle) “Nacimiento con danzas” Rosa María Rafael Nolasco, 2011; (dcha.) “Changos” de pastorela, 31 de diciembre 2009.

El diablo dicen que antes “no más era uno y ahora salen varios de voluntario”, decenas de jóvenes con máscaras de hule que algunos traen del norte o compran en ciudades cercanas, máscaras de políticos y monstruos que combinan con ropa vieja, desarreglada, atuendo propio del conjunto de los “feos” (infra.). Los changos (Fig. 123) se distinguen por su desgarbo y su corporalidad, al igual que en otras latitudes, su lenguaje es gestual, kinestésico, comunicando sus deseos mediante contorsiones con los que “subrayan los actos que imitan” (Galinier, 1990: 409), aparecen saltando por todo el escenario, jugando, fastidiando y remedando los gestos de los espectadores, emitiendo sonidos y gruñidos al ritmo de la pastorela, fuera del espacio ritual, entre los espectadores, hasta que llega su momento y entran dando brinco y haciendo monerías, posando para las cámaras con el gesto “chueco” y desequilibrado, tanto como lo es la actitud que representan para divertimento de los asistentes.

En la mayoría de las piezas de barro el diablo es uno y su gesto no muestra el desenfreno de la pastorela. En algunos casos, como el de Esperanza Felipe (Fig. 118),

viste con sus colores más característicos, el rojo y el negro, y aparece cargando un libro, lo que recuerda al diablo que “arreglaba” Natividad Quirós en sus pastorelas: “más antes lo ponía con una máscara así grande, aquí lo hacen [la máscara], pero feo, y una capa, rojo o negro, bien arreglado y lo pongo con un libro en la mano, así, sentado porque es principal de los diablos, pero feo que los hago con los cuernos retorcidos, largos así”.³⁷³



En otras obras, el gesto del diablo contrasta con la rectitud de los negritos y rancheros, a veces aparece de rodillas (Fig. 123), levantando los brazos y en otras ocasiones aparece bailando con el ermitaño, una pareja habitual en las piezas de los años sesenta y setenta.

Ermitaños y diablos, 25 de diciembre, 1973, Ruth Lechuga, Fototeca Artes de México

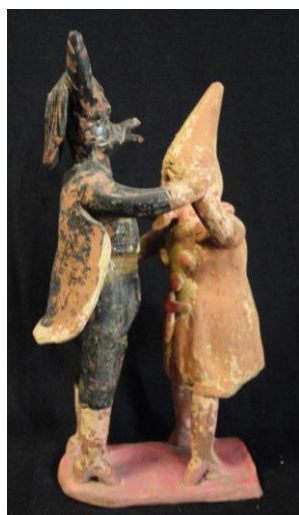


Fig. 124: (de izq. a dcha.) diablo bailando con ermitaño, no.cat.10-518783, MAIP, circa 60s; ermitaño, no.cat. 10-518838, MAIP, circa 60s-70s; diablo bailando con ermitaño (Detalle) Zenaida Rafael Julian, 2013.

³⁷³ Realmente resulta extraño ver en los diablos que salen en la pastorela ningún tipo de autoridad, de hecho, su papel consiste en fastidiar y los comentarios que se hacen sobre ellos se refieren sobre todo a su carácter “chistoso” frente a la rectitud y autoridad que denotan los Luzbeles. Tal vez se trate de una variante que introduce Natividad Quirós en sus pastorelas y que aquí la retoma Esperanza recordando alguna representación concreta, pero lo cierto es que la similitud entre el testimonio de Natividad y el diablo que aparece en la pieza es evidente.

El ermitaño es un personaje chistoso que se distingue por el gorro “de pico”, una falda o faldón y en la mayoría de los casos, un rosario al cuello, rasgos que se repiten en casi todas las obras.

Toda la pastorela va desarrollándose frente a los santos Reyes, la Virgen y san José que esperan sentados el momento de su intervención: el nacimiento del Niño Dios.

María viste de azul y blanco, igual que la virgen que se lleva a casa del carguero una semana antes de la navidad, la virgen “viejita”³⁷⁴, una de las que reside en el *Iurixio* y que sólo sale en esta ocasión. San José viste de verde y amarillo, cubierto con un sombrero y con una vara “floreada” en la mano, la misma que lleva la imagen de san José que está en el templo, una vara que según relataba Heliodoro Felipe rememora el hecho por el que José fue elegido como el compañero de María:

“[...] estaban a punto para ver quién le iba a tocar para casar con María, decían que era un hombre no más escogido que iba a tocar a María para presentar al niño y que decía: ‘el que va a ser, él tiene que llevar una vara y un hombre bien sencillo, no ventajista ni nada. Y que escogieron a ese san José y que ese llevaba una vara. Cuando iban a presentar ahí en el templo al tiempo de llegar se iba poniendo como capullitos para florear y cuando llegó que decían: ‘el que va a tocar a María tiene que salir un florecita muy bonito’ y ahí donde tienen la vara le abrió una florecita y los profetas luego, luego dijeron: ‘este es José que va a tocar a María’, y muchos millonarios ricos que se quedaron muy enojados porque ellos querían tocar a María”³⁷⁵

El día treinta y uno por la noche nace el Niño Dios e inaugura el nuevo año, es entonces cuando “cae” el niño de la flor o la granada, momento en el que José y María entran en escena para recibirlo.

La “flor”, también conocida como “granada”, es un elemento común tanto en las pastorelas como en los nacimientos de barro, cuyo prototipo es el artilugio que prepara el maestro de pastorela para que el niño “caiga”.

“Cuando llega la hora de nacer [explicaba Natividad Quirós] yo sé arreglar eso, es flor, una rosa se florea así si yo quiero para que baje al pasito baja allí, viene cabeza delante y al llegar se voltea para que se pare así [de pie], ahí lleva combinación para que se pare y luego camina ya para que la gente lo admira. Bueno, varias figuras. A veces arreglábamos un granado, un granado así de carrizo y adornado así con papel, dibujado pues, todo doblado, y luego tenía combinación y dentro tenía un mono [muñeco] como figurar ya pues de niño, y al tiempo ya de nacer se movía solito, solito se florea y el niño ahí viene al

³⁷⁴ Esta virgen es considerada la más antigua del pueblo: “*Kutsímistia*, que sale la Nochebuena, que llevan con el san José, lo llevan allí con él, lo cambian del *Iurixio* y hay otra virgen que se parejan así con el san José en el templo y aparte esa virgen, que es *kutsímistia*, que es primero de aquí cuando llegó las gentes, que por eso llaman así, porque tienen mucho tiempo aquí” (Comunicación de Antonia Martínez).

³⁷⁵ La pobreza y la sencillez son elegidas para estar cerca de lo divino.

pasito y músicos están tocando la caminata, así se llama esa música y el niño ahí baja al pasito... y dura como unos diez minutos de bajar. Se ve pues bonito”. Y allí, dice Antonia Martínez, “lo espera el virgen con una servilleta y lo tiene abrazado enseñando a las pastorelas”.



Fig. 125: Nacimiento del Niño Dios que cae de la flor, 31 de diciembre de 2009

La palabra purépecha *Andápenuni*, el verbo nacer, comparte su raíz con la palabra *Andátserani*, “caer de golpe”, que permite traducir el verbo nacer como “caer al mundo”, y en muchas obras así se representa, “cayendo boca para abajo”, deslizándose por una resbaladera, entre los rayos de un espíritu santo, o tumbado en su pesebre con una flor abierta sobre su imagen.



Fig. 126: (izq.) Nacimiento, Concurso de Navidad de 1980, los reyes reciben al Niño que “cae” de la flor bajo un sol antropomorfo, Louisa Reynoso, Archivo personal, CDDRB; (dcha.) “Nacimiento con danzas” Rosa María Rafael Nolasco, 2011.

La fiesta termina, entregando a los miembros de la pastorelas en su casa y agradeciendo a sus familiares el que los “prestaran” para adorar al niño en esta representación que se repite “año con año”.

El día primero de enero del 2009³⁷⁶ el *achichihua* de los santos cuates sacó en la tarde la danza de Viejitos, salieron de nuevo los diablos y ermitaños, ahora bailando frente al templo y la jefatura de Tenencia, preludio de la fiesta de la Candelaria que a este carguero le corresponde.



Ese mismo día, alrededor de las doce, salen los borregos³⁷⁷ una danza protagonizada por los cargueros de los santos que salen en distintos días de las fiestas decembrinas³⁷⁸. El día uno de enero los miembros del *Iurixio* salen de borregos y visitan todas las casas del pueblo en las que hay un cargo, donde bailan y se les agradece la visita con refresco, fruta y alcohol.

Los borregos se distinguen por las cañas que portan hombres y mujeres, colocados en dos filas y guiados por un personaje travestido llamado “la pastora” y acompañados por los payasos y algunos viejitos. El recorrido termina en el *Iurixio* con la comida correspondiente para los miembros del Cabildo y familiares.

Estos son los episodios de las celebraciones navideñas, pastorelas, nacimientos y borregos que se aquietan en las obras de barro, memoria de “el costumbre”.

³⁷⁶ Los estudios sobre el caso como el de Padilla (2000) no recogen esta parte de la celebración por lo que puede ser una innovación reciente.

³⁷⁷ Padilla la recoge como danza de “ovejas”.

³⁷⁸ Los reportes de Padilla señalan que la noche del 24 y la madrugada del 25 de diciembre los cargueros del san Pedro y el san Pablo protagonizan la danza de las ovejas con cañas en las manos y el 24 en la mañana salen los cargueros del *Iurixio* que visitan “bailando de ovejas” al resto de cargueros del pueblo (2000: 142-143), sin embargo no reporta las salidas del día primero de enero.

2.7.- El robo de la novia



Fig. 127: (izq.) “Juego de que se robaron una muchacha, Antonia Martínez Álvarez, 1997; (dcha.) “Le llevan el pan”, Antonia Martínez Álvarez, 1997.

Las piezas presentadas (Fig. 127) forman parte del corpus de obras que abordan “el costumbre” vinculado al robo de la novia³⁷⁹, en este caso situado fuera del calendario litúrgico y vinculado con las celebraciones de matrimonios.

La edad del matrimonio en Ocumicho es muy variable, tengo ahijados de dieciséis años que se robaron a su novia cuando ella tenía catorce aunque la tendencia es a esperar la mayoría de edad; lo cierto es que no existe ninguna restricción que impida a los jóvenes emparejarse, de hecho, este acto es el que los convierte en adultos³⁸⁰. Una mujer de 50 años que no está casada, sigue siendo “muchacha”; sin embargo, una joven

³⁷⁹ Una práctica común referida para la región (Beals, 1992: 423-424), otras etnias y comunidades rurales de México que comparten muchos rasgos con lo referido por Gaspar Casas (1947) para casos españoles: “¿Sabes que te voy a robar Angustias?, esta es la pregunta de un gitano de Granada como declaración”. (Casas, Op.cit.:167); en Montánchez (Cáceres) el rapto de la novia formaliza las relaciones amorosas; en Ibiza las chicas se hacían raptar sin llegar a casarse, pudiendo regresar a su casa, tener nuevos galanes y casarse sin problema alguno (Ibíd.: 238) y así prosigue el autor explicando casos que se extienden por toda la geografía española, que para el Levante son estudiados por Frigolé (1984).

³⁸⁰ “Consciente o inconscientemente, el matrimonio se reconoce como el estado adulto normal y automáticamente a tales individuos se les encomienda puestos de responsabilidad” (Foster, 2000: 361).

de 14 años desde el momento en que es robada, se convierte en “señora”. En el caso de los hombres además de la denominación, la adultez se evidencia cuando se convierten en “comuneros”, estatus que adquieren al formar una familia y que les otorga el derecho a participar en juntas y tener acceso al aprovechamiento de tierras comunales, para extraer, por ejemplo, la madera necesaria para construir el *troje*³⁸¹ familiar, si así se requiriera.

Todo momento es propicio para entablar una relación, pero en las fiestas se conjugan las condiciones para que noviazgos y robos se multipliquen. En la plaza las muchachas y los muchachos van “a dar la vuelta” unos en una dirección, otras en el sentido contrario, ahí es cuando se cruzan las miradas, las palabras, las invitaciones a platicar³⁸² o lo que Foster calificó como un “lento y provocativo adiós” (2000:349) que ahora se enriquece con las posibilidades de las redes sociales para aquellos que asisten al “ciber” del pueblo. Antiguamente, los más viejos recuerdan como el camino al ojo de agua era el lugar de la conquista tras la que se intercambiaban flores que los muchachos colocaban en sus sombreros para evidenciar su noviazgo, una práctica que recuerda a otras referidas para tierras españolas³⁸³. Ahora son los gestos y las palabras las que intervienen, mientras suena la música de banda.

³⁸¹ “La casa de madera de los modernos tarascos o purépechas” (Barthelemy y Meyer, 1987:31), arquitectura vernácula referida en textos del S. XVIII y destacada por los distintos autores que han trabajado la región. En Ocumicho los “trojes” han sido sustituidos por las casas de “material” -ladrillo- pero las familias que empiezan o las de bajos recursos económicos, construyen casas de madera, cuya estructura no podemos comparar con la tecnología de los trojes pero que así se llaman “un trojecito”, levantado con la madera de los bosques comunitarios.

³⁸² Un pretendiente que tuve en Ocumicho se dirigía a mí con escaramuzas en las que se asomaba al lugar donde yo estaba y salía corriendo con risas cuando yo lo miraba, juegos que siempre se daban con la compañía de un amigo. En una ocasión se animó a platicarme, una conversación que requirió de intermediarios, fue en un baile, fuera de Ocumicho, en la comunidad de Angahuan, él salió a mi encuentro y le decía a su amigo, en español, las preguntas que me quería hacer, mismas que me transmitía y que yo intuía que debía contestar por intermediación de una amiga. Con estas dudas sobre las formas de comunicación en la conquista, evidentemente el romance nunca se concretó a pesar de la complicidad que los requiebros previos habían logrado. En la conquista observo una preponderancia del gesto sobre la palabra.

³⁸³ En Alhama de Almería, “el pretendiente da a lavar un pañuelo limpio, y si lo acepta la moza, comienzan las relaciones; también se acostumbra pedirle la flor blanca que ella lleva y entregarla una flor roja” (Casas, 1947:166) En la Edad Media, las flores tenían significados particulares en los amores, por ejemplo, cuando un caballero se prevenía para una larga expedición, adornaba su sombrero “con alhelíes color mahón y flores de guindo, divisa que daba a entender a la dama de sus pensamientos: acordaos de mí, no me olvidéis” (Ibíd.: 137). Para el caso purépecha, Lumholtz (1947) relata en el S. XIX el cortejo en la fuente que se completaba con la ruptura del cántaro y el cambio de ropas; después, el novio se quedaba con la ropa mojada de la muchacha, prendas por las que tenía que pagar al padre de la muchacha, una moneda por cada prenda, una especie de raptó simbólico y retribución. Los relatos de los noviazgos antiguos de Ocumicho siempre hacen referencia al momento del día en que las muchachas “iban al agua”, alejándose del pueblo, y allí les jalaban el rebozo los jóvenes para manifestarles su voluntad de entablar relaciones. Este vínculo entre el acto del ir al agua y el noviazgo también es apuntado por Foster para el caso de Tzintzuntzan (2000: 349) y por testimonios contemporáneos de varias comunidades.

Durante el cortejo es común que las parejas hablen sobre su futuro en común; cuando el muchacho se “anima”, le manifiesta sus intenciones a la joven y lo habitual es que exista un acuerdo en la forma de unión, sea por pedida o por robo, siendo esta última la preferida por casi todos porque incluye fiesta y celebración pública.

El robo, aunque esté consensuado, requiere de “valor”. La fiesta, unida al consumo de alcohol y los retos entre jóvenes varones provee el “valor” necesario para robarse la novia. “Animarse” implica un acto más impulsivo que reflexivo y aunque cada vez sean menos los robos a la fuerza, lo cierto es que se siguen dando. Antiguamente el honor de la joven se aseguraba porque era depositada en la casa de un pariente³⁸⁴, por ejemplo una tía³⁸⁵; ahora los jóvenes duermen juntos desde la primera noche lo que acarrea problemas cuando de robos forzados se trata, conflictos que se resuelven con distintas estrategias en cada comunidad³⁸⁶.

Las obras que aquí se presentan, llevan dos títulos descriptivos que no dejan lugar a dudas: el “Juego de que se robaron una muchacha” y “Le llevan el pan”. Ambas piezas representan distintos tiempos de un mismo performance que podría calificarse de “publicidad matrimonial” (Casas, 1947:213): primero se hace “el juego” y después se lleva el pan, dos manifestaciones ceremoniales que legitiman, tanto en lo público como en lo privado, el compromiso entre la pareja, al tiempo que propician la visualización de la red parental que se liga con la unión; lo anterior se realiza a través de un corpus de actos reglados que, entre la formalidad y lo lúdico, canalizan las posibles tensiones provocadas por el robo de la muchacha.

Como en los casos anteriores, los momentos públicos son los elegidos para ser representados, actos que de nuevo cumplen con la composición preferida por las artistas: dos filas de personajes que remarcan la simetría de las obras.

El prototipo del “Juego de que se robaron una muchacha”, es el “agradecimiento” (Fig. 128) por aceptar el “perdón”, acto protagonizado por los

³⁸⁴ Para el caso español, Casas apunta como en Eivisa (Cataluña), días antes de la ceremonia el prometido roba a la novia y la deposita en casa de unos parientes (Ibíd., 238).

³⁸⁵ Beals enfatiza el papel de las tías y los tíos en los robos de las novias (1992: 252).

³⁸⁶ El robo forzado supone la aceptación de su destino por parte de la muchacha, conozco casos de robos en los que la joven es llevada entre varios muchachos, “a la fuerza”, a la casa del joven, episodios de la vida de mujeres que los cuentan con dolor y frustración asumiendo que el intento de revertir la situación tiene más costos que beneficios. En comunidades como Angahuan y Quinceo los robos ocasionalmente provocan conflictos entre las familias y una manera de dirimirlos es la devolución de la novia, previo pago monetario como compensación porque su hija ya “se fracasó” -en el 2012 ofrecieron 10,000 pesos para compensar el robo forzado de una joven, mismos que su madre, viuda, rechazó ofendida, pero me contaba que “así lo hacen allá”-, y se limitan sus posibilidades de formar una familia. Estos conflictos son referidos por Beals para el caso de Cherán (1992:284, 422).

familiares del novio, arranque de las celebraciones de unión conyugal que ligan a las parentelas de los novios.



Fig.128: “El juego”, también nombrado como “agradecimiento” o “llevar gallina”.

Cuando una joven es robada, su familia no sabe “en qué casa ha llegado”. Para informar de lo ocurrido y pedir “perdón”³⁸⁷, el padre del muchacho debe contratar los servicios de uno de los “ceremoniantes”³⁸⁸ del pueblo para que visite a la familia de la muchacha, le comunique que “llegó en su casa” y le pida perdón en nombre de la otra parte. En ese momento se establecen las condiciones del compromiso. Hay familias que “no quieren nada, no piden música ni gallina, no más piden que se civilicen”, es decir, que se casen en una ceremonia civil; otras exigen música y “gallina” como agradecimiento público.

Tras el acuerdo, pasando unos días:³⁸⁹ “El papá del novio lo lleva como que está jugando ahí, es alegría. Van todos como cuñados, primos de los ese que roba la muchacha”.³⁹⁰ Este momento es el que representa Antonia Martínez Álvarez, una obra que en palabras de la propia autora, muestra como “llevan la gallina y cabeza de puerco

³⁸⁷ *Puátperakua* (Foster, 2000:424)

³⁸⁸ El ceremoniante, -llamado en Tzintzuntzan *tárhepiti diós uandari* (Ídem), que vendría a significar el anciano que tiene la palabra de Dios” se caracteriza por “hablar bonito”, esto es, decir las palabras que aseguran el comportamiento correcto que ubica a las personas cerca de Dios y conocer “el costumbre”; su nombramiento depende del reconocimiento público y son contratados en especial para este tipo de rituales relacionadas con los “casamientos”. El ceremoniante se contrata para pedir perdón y para hablar a los novios en el agradecimiento. Posteriormente se vuelve a contratar para la boda religiosa.

³⁸⁹ Tanto Foster (2000) como Beals (1992) establecen que lo habitual son ocho días después del arreglo.

³⁹⁰ Heliodoro Felipe.

para hacer nacatamales³⁹¹. Es para agradecimiento pues, bailan hermanas, parientes, primas hermanas y primos hermanos del novio”, que son los personajes que aparecen formados en dos filas. Este “baile” es una carrera serpenteante³⁹² que recorre las calles del pueblo, desde la casa del novio hasta la de los familiares de la novia con una parada previa en el *Iurixio* para recibir las bendiciones necesarias.

Al frente van los hombres, ordenados de mayor a menor edad, cargando los maderos de los que cuelgan los dos elementos que caracterizan este baile: el puerco y la gallina que podemos identificar en la obra, signos que denotan las piezas como “juego de que se robaron una muchacha”.

Los personajes del “juego” no tienen ninguna indumentaria que los caracterice de tal forma que son los palos con las viandas los que nos permiten reconocer el acto representado, mismos que se repiten en las obras que lo abordan (Fig. 129).



Fig.129: (izq.) “Agradecimiento” con la cabeza de puerco en el primer palo y la gallina detrás, tal como se representa en el “juego de que se robaron una muchacha” (dcha. detalle) de Antonia Martínez.

Entre todos los parientes llevan los aditamentos que se requieren para preparar una comida:

“maíz y llevan chile, tomate, arroz, y dulces y pan y chocolate y azúcar... lo que necesita pues, todo, y llevaron ya leña, llevan nurite y llevan calabazas para hacer atole de nurite³⁹³, porque por eso se casan los novios para que le hagan el

³⁹¹ Plato realizado a base de masa de maíz rellena de carne con salsa de chile. Su lenta elaboración lo convierte en un plato especial que se realiza especialmente en momentos festivos y comidas rituales que aglutina a las mujeres de la familia. Para el caso de Cherán, Beals también recoge la elaboración de nacatamales vinculados a rituales de matrimonio (1992)

³⁹² En los años cuarenta, en “Morales de Toro [España] la gente joven va a las bodegas dando el brazo los hombres a las mujeres. La novia da el brazo al novio y el padrino y todos suelen ir corriendo (Casas, 1947: 245).

³⁹³ El atole de *nurite* al que se refiere Antonia Martínez es la comida que prepara la novia al día siguiente de casarse. Se elabora a base masa de maíz licuada y el *nurite*, una hierba aromática. La preparación del atole por parte de la novia al día siguiente de la boda o de la llegada a la casa del novio, se repite en muchas comunidades purépechas.

atole. Es juego pues, para que el marido compre ya las cosas y no falte ya nada en la casa, y van en casa la novia y ya le llevan a las abuelas y reciben ya”.³⁹⁴

Aquí terminaría la parte pública del “juego”. Al llegar a la casa de la familia de la novia “las abuelas del novio y de la novia empiezan a decir así alegrías, la abuela de la novia pues, chistoso que andan” simulando estar enojadas por los sucedido, un enojo al que se responde con un reto: “ya trajimos todo para que prepares la comida, así dicen” y no pueden negarse.

“Empiezan a platicar alegrías así de bromas: Si el novio es uno que viene del norte las abuelas también van así vestidas de hombre, llevan allí una belice [maleta], como andan jugando pues, llega: ‘Ya vengo del norte, te traje estas cosas’...y ahí lleva muchas cosas, calabazas, cebollas, pollo, hasta chilacayote y dice: ‘al rato nosotros vamos a tomar atole y vamos a comer con este pollito, así los dos’, dicen allí de platicar [...]; la abuela de la novia dice: ‘no, pues todavía yo soy chiquita, no puedo hacer nada para que nos estas pidiendo cosas, atole o alguna cosa, así tienes que aguantar tantito con nosotros’. Ahí pues platicando”.³⁹⁵

Tanto el juego de “llevar la gallina” como “las alegrías” de las abuelas son representaciones de los roles esperados por cada miembro de la pareja recién formada. Las abuelas evocan de forma inversa el rol de cada uno de los jóvenes, indicando en la chanza el comportamiento que de ellos se espera, mientras que en el juego, las familias respectivas desempeñan los papeles que les corresponden. Así, la parentela del novio, hombres y mujeres, llevan la comida, sin que falte nada, “hasta llevan el ocote para que no pueda decir que no”, tal como le corresponderá hacer al esposo del matrimonio, y la familia de la novia deberá cocinar para ellos, como le corresponderá hacer a la esposa.

Este baile de agradecimiento se celebra en la mañana y se deja un margen de tiempo, hasta la tarde, para que la familia de la novia prepare la comida. Mientras tanto, la familia del novio se prepara para llevar el pan, ceremonia representada en la figura titulada “Le llevan el pan a la novia” (Fig. 127).

El pan ritual³⁹⁶ se compra con distintas formas de animales, panes en abundancia que se trasladan a hombros dentro de decenas de grandes canastos cubiertos con las

³⁹⁴ Antonia Martínez Álvarez.

³⁹⁵ Paulina Nicolás Vargas.

³⁹⁶ Caro Baroja reconoce en el pan un signo de fecundidad que justifica su utilización en rituales de casamiento: “El cereal, el grano, el trigo particularmente, ha sido considerado como un ejemplo de fecundidad y por eso se ha utilizado en ritos nupciales y en ritos agrarios (Caro, 1984:41); Casas refiere cómo el pan es utilizado en Asturias y León como invitación a las bodas (1947: 267); Moisés Franco reconoce en el pan un elemento plurisimbólico. Símbolo de fecundidad, ofrenda reverencial, presencia de las ánimas y símbolo de la mujer casadera que entregan los familiares del novio a los de la novia en varias ocasiones, como signo de compromiso matrimonial (1998: 138-139).

servilletas bordadas que se aprecian en la pieza de Antonia Martínez. Además, hay que llevar “tomada”, la misma que porta uno de los personajes de la fiesta, el padrino del novio, que marcha al frente con la botella de tequila. Él va justo detrás del ceremoniante, también representado en la obra, que a pesar de no apreciarse bien en la fotografía, lleva una “charola” con flores, el “saludo” que besarán todos los que reciben el pan³⁹⁷.

“Más antes [nos cuenta Antonia] las madrinas del novio de bautismo, de confirmación, de primera comunión..., ellas hacían conejos y de todo panes hacían y ahora ya no hacen ahora ya compran en Patamban³⁹⁸ y más antes cuando yo me casé hacían pan blanco bien amasado y estaba bien sabroso y más antes había azúcar de marqueta y compraban ese y lo quebraban y compraban chocolate y cuando eran madrina le daban ese pan así, cuatro [panes] y un chocolate y dos terrones azúcar, así le daban a los madrinas. Ahora llevan pan, plátano, tapado con la servilleta. Los panes reciben los de bautismo de la muchacha y allí reparten a todos³⁹⁹. Y allí en la casa llegan y le preguntan a los novios el ceremoniante cómo es que la encontraron [a la novia], si nadie le dijo a fuerzas para que se fuera y entonces si están de acuerdo ya, el padrino de bautizo⁴⁰⁰ le pregunta cuándo es que va a inscribir en la iglesia y ya se emborrachan para platicar bien⁴⁰¹ y hasta el otro día”.

De esta forma se cierra el acuerdo entre las dos partes, un compromiso en el que participan todos los parientes que a su vez adquieren “el derecho” -es decir, la obligación- con la pareja a la hora de casarse, ya que si “te dan pan y dos plátanos tu vas a sacar [regalar el día de la boda] ropa y si eres pariente sacas molcajete o metate, según sea pues, es pues para que se acuerden cuando se casen y regalen alguna cosa”

El ritual termina al día siguiente, cuando los parientes de la novia van a la casa del muchacho a devolver los cesto vacíos del pan y a “plantar a la novia”, un acto que se simboliza plantando flores en el terreno del novio para que “allí dé frutos y floree bonito”.

En todos los casos abordados, las obras representan los prototipos de “el costumbre”, diurnos, a partir de un proceso de selección de signos que denotan las formas bajo la lógica del “parafraseado”.

³⁹⁷ Tal como lo contaba don Eusebio, ceremoniante del pueblo.

³⁹⁸ Comunidad cercana a Ocumicho.

³⁹⁹ Ellos reciben el pan para repartirlo, una función ceremonial que está totalmente reglada.

⁴⁰⁰ El padrino de bautizo tiene las funciones de un padre en los ritos de paso que se dan antes del matrimonio. Una vez casados los padrinos de la boda adquieren el papel que hasta entonces desempeñaba el padrino de bautizo.

⁴⁰¹ “Platicar bien” implica acordar los términos en que se realizará el enlace, que casi siempre depende de la disposición económica del padrino de matrimonio por la gran erogación que supone.

3.- Prototipos/estereotipos diurnos, mixtos, del “ahorita”.



Los prototipos que ocuparán las siguientes páginas están entre los orales y los visuales; las formas incorporan escenas vistas por las artistas en los balnearios cercanos, las ciudades a las que acuden, la televisión, los videos que traen los nortños y la vida diaria del pueblo. Son hechos conocidos, del ahorita, experiencias en primera persona que

se recrean y enriquecen con el chisme y lo que no se ha visto pero se sabe que es así; las piezas están modelados con base en estereotipos/prototipos de ciertas calidades de personas que habitan la geografía moral que rodea a Ocumicho.

Los “otros” más cercanos en el espacio, son los más lejanos en el tiempo y calidad moral, son los “apaches” y no bautizados, comedores de serpientes y de niños, indios, pero más indios que los de ahorita; pertenecen al pasado pero viven en el presente y pueden afectar la vida del pueblo.

Cercanos, pero aun así “otros”, son las gentes de Patamban con las que se intercambian acusaciones por el abandono del costumbre, la tala clandestina de madera y robo de ganado. Son “otros” con los que se convive cotidianamente en una tensa vecindad.

Moralmente lejos, aunque cerca en el espacio, están las gentes del “capricho”, como se le conoce a Ruiz Cortines, poblado por los “aleluyas”, nombre que reciben los protestantes y evangélicos que abundan en este pueblo (Moctezuma et. al.:2003:208), religiones despreciadas cuyos miembros han llegado a ser agredidos en Ocumicho⁴⁰².

La ciudad de México y Morelia son los lugares donde viven los licenciados, la gente “leída”, donde están las instituciones que otorgan o niegan apoyos y donde se reparten mal las riquezas que administra el gobierno. La relación con estas personas es ambivalente: se considera positivo “hacerse comadre” de los ciudadanos pero se sabe que

⁴⁰² En Ocumicho hay dos familias de protestantes que han logrado vivir en armonía porque son del pueblo y no predicán su credo en la comunidad.

nunca cumplirán con sus obligaciones; en las conversaciones de política se afirma que el gobierno abandona a los indígenas y los trata como “perros”, al tiempo que se le rinde un cierta pleitesía a los representantes institucionales, son *turixes* y cargan consigo las connotaciones negativas propias de la gente de alma oscura (infra.).

Pero entre los *turixes* también hay gradaciones matizadas por la proximidad y la historia. La gente de Zamora y Tangancícuaro son los *turixes* más cercanos: con los primeros, los zamoranos, las evidencias los sitúan en la categoría de millonarios, riqueza obtenida por su trato con el diablo al que tienen amarrado en la ciudad trabajando a sus órdenes; Tangancícuaro no sólo es un “otro” distinto, es un adversario, un pueblo de *turixes* colindante con Ocumicho donde se acude al médico o al banco y donde se experimenta el racismo aludido en relatos como el de las aguas de Tangas, que rechazaron a las del río de Ocumicho por ser muy prietas, desamor que lo secó, un mito que culpa a los de Tangancícuaro de la falta de agua en la comunidad al tiempo que revela el tipo de relaciones interétnicas dadas entre ambos pueblos. Al pasado mítico se suma el reciente, una historia sangrienta de enfrentamientos por tierras que convierten a esta localidad en el enemigo por excelencia, *turixes* que además son patrones de todos los trabajadores de Ocumicho que cada día laboran en sus campos.

Los Gringos son “otros” muy diferentes, bajo esta categoría entran todos los extranjeros, los que vienen a comprar figuras, a sacar fotos y a interesarse por las costumbres del pueblo. De los norteamericanos llegan noticias a través de los migrantes, son un “otro” aparentemente lejano pero no tanto. Su moral no es muy cuestionada, ellos tienen muchas leyes que les hacen vivir en orden y lo que se cuenta del norte son más cosas buenas que malas; además, geográficamente hablando, los Estados Unidos de América están más cerca de lo que pudiera parecer: su bandera preside el baile de la fiesta de san Pedro, el pecho de los santos está cubierto de dólares y muchos coches circulan con matrículas de California, rodando por un pueblo que se extiende en “el norte” a través de su diáspora. En este caso la distancia la marca su riqueza.

El resto de comunidades purépechas se comprenden como parte de la misma “raza”, son purépechas también. Hay mujeres que “han llegado” a pueblos de la Cañada, y otras de allá que se han casado en Ocumicho; son pueblos en los que también se habla “tarasco”, lengua que al tiempo que une, diferencia a los pueblos a través de

sus variantes⁴⁰³; las mujeres también usan naguas [enaguas] y rebozo, aunque cada comunidad tiene signos de su indumentaria que los caracteriza y distingue, son gente que “come con tortilla y quelites” y son pobres⁴⁰⁴.

Bajo esta lógica, las artistas crean obras que ordenan y ubican a la gente del ahorita en categorías espaciales y morales que se traducen en la construcción plástica del “otro” y del “nosotros”, de las conductas descarriadas del pueblo y de la memoria contemporánea del pueblo y el mundo; el interés de este apartado será conocer los acentos diacríticos (Gutiérrez, 1992) que las artistas incorporan a sus creaciones para distinguir a cada tipo de persona y actitudes.

3.1.- Los descarriados del pueblo: borrachos, lujuriosos y brujas

La gente del mundo está repartida entre Dios y el diablo. En Ocumicho es la conducta lo que ubica a los vecinos bajo la protección de los santos del pueblo o de los distintos diablos que pueblan el entorno, los “patrones” que controlan a cada tipo de persona: en *Uipinicuaro* hay uno que tiene un libro en el que están anotados todos los que le pertenecen, en el cerro de Patamban hay otro patrón que controla a “los que salen en la noche”, en “la Mesa”, donde hay un ojo de agua, está otro patrón que cuida a los que toman y en el cerro de la “huare” -en una cueva grande- vive otro señor, llamado Leobardo, que tiene bajo su control a los que tienen bienes en distintas comunidades y a los de Zamora con sus riquezas⁴⁰⁵.

Los desequilibrios que más preocupan a los purépechas se evidencian en las “noticias de lo sobrenatural”, en los mitos-historias protagonizados por la *miringua* y el diablo o en sentencias cuyo carácter didáctico acentúa los peligros que se corren cuando uno “anda feo” (infra.).

Quien anda feo actúa de manera inapropiada, rompiendo las normas, mismas que pasan por el respeto a los demás, por trabajar y cumplir con las obligaciones familiares, respetar a los mayores, observar los compromisos que conlleva el costumbre, evitar el

⁴⁰³ Las variantes lingüísticas del purépecha son reconocidas entre pueblos y se enarbolan con orgullo marcando la distinción entre pueblos, al tiempo que la comprensión que los hace formar una región cultural.

⁴⁰⁴ En una ocasión viajando con un compadre en el coche, al pasar por los controles establecidos por el gobierno autónomo de Cherán, Ricardo Felipe me dijo que los de Cherán estaban peleando con el gobierno “para defender a toda la pobrería”; ser pobre es lo que lo unía a los de Cherán.

⁴⁰⁵ Es notable la distinción que se marca en los relatos entre los purépecha, que reciben “bienes” del diablo y los ciudadanos que reciben “riquezas”.

conflicto, ser moderado en el gesto y la conducta, no destacar demasiado y hablar bien, sin gritar y decir palabras malsonantes.

De las anteriores, llama la atención la cantidad de reflexiones y juicios que existen sobre la manera en que “hablan” las personas, estas maneras de hablar “bien” o “mal” corresponden con la capacidad de comunicarse con los demás desde “el respeto” un concepto que está siendo motivo de análisis en investigaciones recientes. Cuidar la compostura ante los demás, no enojarse, no hacer gestos bruscos, emplear una modulación baja -“hablar quedito”-, evitar el modo imperativo, elegir las palabras adecuadas y figuras retóricas como la metáfora y ante todo, evitar el conflicto, es hablar bien, un modelo que tiene su epítome en el *uandari*, por eso, decía Heliodoro Felipe, “si uno habla feo y con puras maldiciones, en la noche, o cuando esté solo, se le puede aparecer un animal o alguien feo o el mismo diablo, porque él quiere que uno hable así y está ése cerca de uno que viene para jalarlo a su lado cuando ya está de noche”.

Los encuentros con el diablo ponen en riesgo la salud de la persona provocando enfermedades, que obedecen habitualmente a una sanción social. Muñoz (2011) distingue dos tipos de encuentros con el maligno: unos son fortuitos, nada los provoca excepto la imprudencia de transitar por ciertos lugares peligrosos y horas propias del demonio; otros encuentros son provocados por un diablo que se aparece sobre todo a los hombres, cuando están transgrediendo los cánones sociales ligados a la borrachera, la infidelidad, la fiesta nocturna, actividades económicas inadecuadas o pecando de avaricia.

Los distintos autores que han trabajado en la región aluden a estas transgresiones como las causantes de conflictos y desequilibrios comunitarios. Foster, refiriéndose a las relaciones maritales apuntaba lo siguiente:

“Las relaciones extramaritales y la embriaguez de un esposo son las causas frecuentes de las riñas. Una cantidad razonable de ambas actividades es de esperarse y se acepta por la mayoría de todas (pero no todas) las mujeres. Pero cuando es bastante descarado, e involucra a una mujer local, al contrario de las visitas de prostitutas en otros pueblos, o cuando las borracheras se vuelven demasiado frecuentes, la situación también se puede transformar en algo insufrible. La flojera desmedida por parte del esposo también puede ser causa de tensión [...] El mal genio en el temperamento de la esposa, su descuido al no dar el apropiado respeto a los parientes del esposo, y por supuesto, la infidelidad, ponen en severa tensión cualquier unión”. (Foster, 2000: 262).

Estas observaciones sobre las relaciones maritales en el Tzintzuntzan de los años cuarenta plasman con precisión las propias en el Ocumicho contemporáneo. Las quejas

de las mujeres⁴⁰⁶ sobre sus maridos, giran en torno al incumplimiento del rol de proveedor, las borracheras, la infidelidad y el maltrato físico, aunque este último suele solaparse. De las inconformidades explicitadas son las dos primeras las que se llevan la palma. Para el caso de los hombres, los pleitos suelen ser provocados por los celos, la falta de obediencia a la suegra y de atención a la familia.

Carrasco identifica transgresiones similares, que agrupa bajo la categoría de “malas conductas”. Unas son provocadas por el diablo, tal es el caso de la borrachera, que provoca que “los borrachos no respeten a sus parientes y amigos y que riñan” o las relaciones sexuales prohibidas: “el sexo es una poderosa carnada que el diablo usa para atrapar a sus víctimas, [...] Por eso el diablo se aparece en forma de mujer seductora” (Carrasco, 1976: 126).

Otros procederes, más que alterar las normas, son moralmente sancionados por su clara vinculación con el diablo, es el caso de la brujería y el enriquecimiento, signos de pactos y tratos con el maligno.

En un afán generalizador, diríamos que las faltas más graves que alteran el orden social son la acumulación de riqueza -de la que hablaremos más adelante-, la borrachera, el sexo ilícito y la brujería que ubica a los borrachos, lujuriosos, brujas y ricos del lado del diablo, tanto en las noticias de lo sobrenatural como en los chismes del ahorita y las figuras de barro.

a.- Los borrachos.

Al igual que en otros pueblos amerindios, “la tomada” es imprescindible en casi todos los rituales comunitarios y familiares, donde funciona como una especie de “activador del intercambio, requisito de toda comunicación” sea esta con los santos, dioses o personas (Galinier, 19990:193) de hecho, el vino se sabe que fue creado por Dios, pero no cualquier vino, el “vino cura” o “vino bueno”:

“Él hizo vino cura [contaba Paulina Nicolás]. Que estaban en una boda ahí sin poder arreglar, pero que tenían invitados mamá de Jesús, María y San José, [...] que en esa momento llegó Jesús allí donde estaban allí platicando de la boda y que se había terminado el vino que ya no tenían más, que su mamá María le dijo a su hijo Jesús: ‘ya se terminó aquí y no pueden terminar de platicar de la boda’ -

⁴⁰⁶ Estos temas era fácil tratarlos con las mujeres, de hecho eran cuestiones que salían en la conversación sin necesidad de inducir los temas, quejas que me ponían al día de los acontecimientos del pueblo cuando regresaba a una nueva temporada de campo o en las visitas puntuales que realizo todos los años. Faltaría conocer la versión de los hombres, con los que nunca me atreví a abordar estas cuestiones, sin embargo, los chismes sobre otras mujeres permiten acercarse a las expectativas sociales que de ellas se tienen.

que porque así sin vino no se puede para arreglar-. Y que entonces le pidió a su hijo que convirtiera el vino. Y que le dijo: ‘todavía no me da el permiso mi padre para yo hacer milagros pero ya sí voy a hacer si tú dices’. Y que entonces sí lo convirtió, que sí le dijo a las criadas: ‘a ver, traigan seis o siete ollas y echen agua ahí, ahorita voy a hacer oración para que se convierta en vino’. Y que se hizo esa oración y que se convirtió vino esa agua y que probaron y que muy bueno, sabroso estaba el vino. Que, esa primero que hizo milagro”.

El vino que creó Jesús era “vino cura”, vino bueno, no como el de ahora, con el que la gente se emborracha. Este vino, comenta Vidal Pascual, “le da valor al que está tomando, agarra valor para platicar cualquier cosa: ‘yo lo mato aquel’, o cualquier cosa maldiciones y se enojan y se peligra uno con la tomada”, hasta el punto de que “el alma se esconde para que no lo mate cuando está tomado alguna persona”⁴⁰⁷.

“El diablo anda tras los borrachos. En cualquier lugar donde hay gente ebria, ahí está el diablo; los incita a beber apareciéndose en forma humana, persigue a los beodos a fin de llevarlos consigo al infierno, o se mezcla entre ellos para provocarlos pelear. El diablo siempre trata de hacer que todos riñan y peleen”. (Carrasco, 1976:120)

Llegado a ese estado, el borracho está expuesto a muchos riesgos, uno de ellos, el más habitual, es ser extraviado o espantado por la *Miringua* “un aire⁴⁰⁸ maligno, del diablo pues [contaba Heliodoro Felipe], no se ve, sí se escucha, algunos así dicen que lo escucharon, se escucha parece que dice: ‘por aquí..., ven por aquí...’, así los llama para llevarlos en la barranca o en alguna parte”.

En todas las comunidades purépechas que conozco existe la *Miringua*, un ente que pierde a la gente sana cuando anda en lugares peligrosos como la ciudad o el cerro, sobre todo si es de noche (Beals, 1992:383-384), pero que se ensaña especialmente con los borrachos. En Santiago Tingambato, por ejemplo, se les aparece como una muchacha muy bonita, la siguen y cuando amanecen están enredados en un zarzal del que no pueden zafarse⁴⁰⁹. En Ocumicho son muchos los que se han topado con la *Miringua*, Juan Pózar contaba la historia de un muchacho que estaba “en la tomada” con otros del pueblo, cuando llegaron dos desconocidos que decían ser amigos; le invitaron unos tequilas y le propusieron seguir tomando en la casa, donde tenían más botellas; se fue con ellos cuando de repente sintió que no debía seguirlos; al intentar retirarse lo

⁴⁰⁷ Esto me lo contaba Paulina Nicolás mientras se tomaba el pulso para demostrarme que el “alma camina” se mueve, por eso a mí se me notaba en las venas del cuello cuando me entraban nervios.

⁴⁰⁸ Al respecto Muñoz aclara que estos “aires” son distintos de los que enferman a los purépechas, la *Miringua* es más un proceso temporal que un aire que enferma, si bien perjudica la vida de las personas desorientándolas y poniendo en riesgo su vida.

⁴⁰⁹ Comunicación personal de Diana Villanueva Hurtado.

agarraron con fuerza, se enzarzaron en una pelea, de la que se liberó atacándolos con una daga; después, el muchacho contaba que al clavar el arma en el cuerpo se escuchaba una respiración fuerte y profunda “fiiig... fiiig... como si estuviera hueco por dentro”.

Unos dicen que es el diablo, otros que la *Miringua*, y hay quien dice que son la misma cosa, pero el proceder se repite: Tentar a los borrachos con “vinos de todas las clases” para llevárselos a cuevas o barrancas en las que amanecen maltrechos, un saber popular que llega a utilizarse como escarmiento.

Los cuñados de un borracho, cansados de las penurias de su hermana, quisieron darle una lección: “[...] que se vistió negro, negro, como diablo, que se puso una capa, porque pues así salen danza de diablos, se visten así, se ponen máscara, y que se vistió, se puso una máscara, y que se fue, y que allí donde estaba lo levantaron y que se cargó aquí en la espalda, y que lo llevó y que lo avienta en una barranca. Y que él así andaba: ‘¡ay, ay!, ¿tú quién eres?’. Y que hace así con la mano [la levanta], y que le agarra un cuerno y que dice: ‘¡ay, María purísima, Dios, Jesús, Jesús!, es un diablo que me está llevando ya, Dios mío ¿cómo le voy a hacer?, ¿dónde me lleva este diablo?’ Y que lo avienta ya en una barranca, que lo ve donde va a caerse, que lo aventó y que quedó como muerto. Y que, entonces se salió ya allí y que llegó en su casa [...] y que dijo: ‘ahora sí ya no voy a emborrachar porque me va a llevar ese diablo otra vez, me va a encontrar ahí en la calle, me va a llevar. Ahora sí ya no voy a andar’; que persinaba y que persinaba”.⁴¹⁰

En otras comunidades se dictan sentencias y se lanzan regaños que advierten a los hombres de los peligros de la tomada:

“No debes de andar borracho por la calle de noche porque te puede llevar la Mirinkua”; “Moy... ¿Qué tu no piensas regresar a casa? Toda la gente te está mirando ¿que tú no tienes k’uratsekua (vergüenza)? Aquí está tu señora ¿quieres andar como animalito? ¿andas borracho y ya es de noche, quieres que te lleve la Mirinkua? ¿eso es lo que quieres? (Cerano, 2014:21).

La borrachera, entre los purépecha y otras etnias⁴¹¹, es un estado en el que la persona corre peligro de enfermar de espanto (Beals, 1992:476), también puede llegar a matar a un cristiano, que puede perderse a manos de la *Miringua* o del mismo diablo personificado como “amigo” o como una mujer bonita:

“el borracho [contaba Tata Alberto] no se puede dejar de tomar, yo soy borracho, sí, así es uno, borracho de nacimiento, así lo nací y no se puede dejar, es enfermedad y ya trae la borrachera dentro de uno. Veces aguanto un mes de no tomar nada, pero otra vez me sueño con la muchacha bonita y para al otro día

⁴¹⁰ Relato de Paulina Nicolás Vargas.

⁴¹¹ Entre los Otomíes el diablo es una ser tentador, que acecha a la gente cerca de la iglesia y se empeña en embriagarlos” (Galinier, 1990:193).

ya estoy borrachando otra vez, así se sueña uno y le dan ganas de tomar y por eso no se puede dejar la tomada”.

Esa muchacha bonita es “la tentación”, contaba Concepción Quirós, “es diablo, así se figura de muchacha bonita y así lo sueña y no lo deja nunca, no más un ratito deja y otra vez y otra vez”.

Esta relación entre diablo y borracho queda clara en una historia que narra las andanzas de un hombre que en busca de riquezas, fue tocando una a una las puertas de los distintos “patrones”; este relato, contado por Octavio Esteban Reyes tiene un pasaje en el que se confirma que los borrachos tienen su propio “patrón”:

“[...] La Mesa⁴¹² es parejito pero se sumió y allí también hay una cueva [...] y que este hombre otra vez fue allí y lo mismo lo recomendaron que iba a hablar tres veces a la persona allá y que este salió, le dijo ‘¿qué quieres?’ Lo mismo le dijo, ‘yo quiero...’ y que le dijo ‘no, yo no tengo esa riqueza, yo lo que hago es a cuidar a esos que andan toda la noche tomando’ quiere decir que cada patrón hace lo suyo”.

En otras comunidades esta liga se confirma en cuentos como el de Mateo Constantino sobre la herencia que Dios le dejó al diablo:

“El diablo le pidió a Dios su herencia y dijo que quería también tener gente que gobernar, igual que Dios. [...] Dios le dijo que sí, que le daba. ‘¿Qué quieres?’ Y el diablo dijo que los que se ahogan de aguardiente, los que mueren en pecado, los que matan a la gente y los que mueren en la laguna. Dios le dijo que no todos, que tantos morían así que no le iba a quedar nadie, que le daría sólo los que tuvieran pecado grande. Y dijeron también que los que iban a morir de una desgracia los iban a pesar y si pesaban más que el diablo, se los llevan y si menos, Dios. Y este fue el convenio que tuvieron. Todos los que mueren de desgracia tienen que pesarse a ver a quién tocan. (Carrasco, 1976: 108-109).

Los relatos y las sentencias advierten a los purépechas, sobre todo a los hombres, de los peligros y el destino que conlleva el mal comportamiento y el circular por espacios indebidos. Esta lógica que Carrasco llama “concepto mecánico” ordena la vida y aparta a la gente de los lugares y actos peligrosos: las lagunas, el cerro, las *yácatas*, la ciudad (donde te jala la *Miringua* y hay accidentes de tráfico), la borrachera, las peleas y muertes trágicas que ésta conlleva, porque los que mueren de desgracia van al infierno (Carrasco, Op. cit.: 109).

⁴¹² Un paraje de las afueras del pueblo, cercano a las tierras de Tangancícuaro.



Fig. 130: “diablos peleando”, 1980, colección Ruth Lechuga, Museo Franz Mayer.

De todas las piezas registradas que remiten a estas ideas hay una que aglutina todo lo dicho. Me refiero a la obra “diablos peleando” (Fig.130), una pieza de los ochenta en la que un diablo encaja un tiro de pistola a otro que previamente lo ha herido. Ambos portan objetos que indican las causas de la pelea: uno tiene la botella en la mano, signo de borrachera, el otro una guitarra en el regazo, diablos borrachos y parranderos con balazos y heridas en el pecho.

b.- Mujeres y hombres lujuriosos.

Son muchas las obras en las que el diablo aparece con una botella en la mano, pero hay un prototipo muy local del que se escuchan chismes constantes, me refiero a “las cantinas” donde la borrachera y la lujuria se concentran, conductas controladas por el diablo “jodido”.

“[...] dicen que hay diablo así jodido, ese diablo jodido que busca no más andando parrandeando, en la tomada, muchos dicen así que no más anda llevar los hombres en el pecado, o andar ahí con otros mujeres que no son esposa de él”.⁴¹³

Las cantinas de Ocumicho son tiendas en las se venden latas de atún, dulces para los niños, refrescos y una miscelánea de productos entre los que se cuenta el licor y la cerveza. Al caminar por la calle es común ver a hombres apostados en la pared de estas tiendas o sentados en las aceras, son jóvenes o señores que “están tomando”.

Las tiendas que no cierran en la noche despiertan la sospecha de prácticas lujuriosas, sobre todo si están regentadas por mujeres a las que se acusa de “andar con los hombres” a cambio de dinero. Son espacios en los que se condensan dos transgresiones: la borrachera y el sexo ilícito.

⁴¹³ Heliodoro Felipe.



Fig. 131: “Cantina”, Obra empezada por Antonia Martínez Álvarez y terminada por su nieta (figuras de pequeño tamaño) cuando la abuela enfermó, 2011.

Esta relación entre el expendio de alcohol en la noche y la prostitución es referida por Foster para el caso del Cherán, a mediados del siglo pasado cuando describe la fiesta del santo patrono, fecha en la que se instalaban puestos de venta de calzado, ropa, comida y bebida: “Los comentarios implicaban que las muchachas que tenían los puestos eran todas prostitutas, [aunque] los puestos estaban completamente abiertos” (Beals, 1992:302), a lo que el traductor del libro, - Agustín Jacinto Zavala, originario de Cherán-, anota: “las cafeteras”, o sea las que vendían los “calientes”⁴¹⁴ o ponches calientes” tenían mala fama” (Ídem).

Esta idea se mantiene en Ocumicho, así lo explicaba una joven artista, madre soltera, que en los noventa complementaba su economía con la venta de alcohol:

“yo ya no vendo cerveza porque se juntaban muchos hombres aquí fuera en la noche y me regañaban sus esposas en la calle porque vendía cerveza y así dicen que duermen aquí pero no es cierto, así no más toman la cerveza y se van”.

Los diablos son personajes asiduos de las cantinas, en el pueblo se sabe que están ahí, expectantes, manipulando las entendederas de la gente, un diablo que aparece trepado en los tejados, sirviendo, bebiendo, bailando con mujeres o asesorando a la cantinera (Fig. 131), están ahí porque es el lugar ideal para atesorar más almas, en este caso, las de los borrachos: “Allí había una cantina y el borracho salió a orinar y un hombre le dijo: ‘vengase conmigo, vengase conmigo, ¿no quiere más tequila?, yo se lo doy’. Y allí se los lleva a la barranca [...] Pero cuando uno no está para salir no te va a salir”.⁴¹⁵

⁴¹⁴ Café con alcohol.

⁴¹⁵ Rutilia Martínez Álvarez.



Fig.132: (izq.) “Cantina”, Esperanza Felipe Mulato, 1999; (dcha.) “La Cantina”, Zenaida Rafael Julián, 2013 .

En las “cantinas” de barro, los borrachos se distinguen claramente por su corporalidad, personajes que en muchas obras se salen de la composición, rompen el equilibrio, están ladeados o caídos en el suelo, con una compostura “chueca” (Fig.132), al igual que los diablos de pastorela y los bailes de feos⁴¹⁶ (infra.).

Cuando una mujer está en la cantina la sospecha siempre la acompaña, puede ser una prostituta o “la borrachera” que se aparece a los hombres en forma de mujer, o tal vez sea la *Miringua* o el diablo mismo, enmascarado bajo la forma de una fémina para tentar a los hombres y orillarlos a pecar de lujuria.

“el sexo es una poderosa carnada que el diablo usa para atrapar a sus víctimas, aunque no es algo malo en sí mismo. Por eso el diablo se aparece en forma de mujer seductora” (Carrasco, Op. cit.:126), “Otra manera en que el diablo gana almas es tomando la forma de una mujer y seduciendo a los hombres [...] el diablo, en forma de mujer, trata de sacar al hombre del pueblo y de llevarlo a un barranco o una cueva del monte, sitios que generalmente son caminos para ir al infierno”. (Ibíd.:120-121)

⁴¹⁶ En torno a “Los desfiguros del borracho” en época prehispánica, la voz y el cuerpo se tornan desequilibrados: “[...] cayéndose, lleno de polvo y bermejo, y todo espeluzado y descabellado y muy sucio; y no se lava la cara, aunque se caiga lastimándose e hiriéndose en la cara, o en las narices... tiémbrale las manos, y cuando habla no se sabe lo que dice: habla como borracho y dice palabras afrentosas e injuriosas... dando aullidos y voces... y anda bailando y cantando... anda alborotando a todos... y en las calles impide y estorba a los que pasan... y así está su casa muy sucia... y no hay quien la barra y haga lumbre... y en amaneciendo, cuando se levanta el borracho, tiene la cara hinchada y disforme y no parece persona” (Bernardino de Sahagún, Historia General de las cosas de la Nueva España, libro IV, cap. IV en Escalante, 2009: 247).



Fig.133: “Toro con pareja”,
Cecilia Basilio Felipe, 2011.

Toda relación sexual fuera del matrimonio⁴¹⁷ es provocada por la tentación del diablo que se mantiene desde el principio de los tiempos, cuando “se perdió todo el mundo por el pecado de Eva”.

Mujeres, alcohol y diablo se asocian en obras como la de Cecilia Basilio (Fig. 133), una pieza en la que el diablo carga en una mano la botella de tequila y en la otra a una novia recién casada, pareja que recuerda las historias referidas por Carrasco sobre la tentación que ejerce el demonio en las mujeres: “se les aparece en forma de hombre rico (catrín), quien se casa con la muchacha, lo que significa que se la lleva al infierno” (Ibíd.:120-121).

La asociación del sexo y el dinero es producto de la prostitución o de pactos con el diablo en los que en vez del alma, se vende el cuerpo.

La sospecha de prostitución se liga a la posesión de dinero; varias mujeres me contaron que cuando “traían dinero en la bolsa” -ganancias obtenidas de la ventas de figuras- sus esposos las celaban y acusaban de ir al monte a dormir con hombres que les pagaban.

La otra forma de obtener dinero es durmiendo con el demonio, así lo contaba Rosa Felipe “una señora decía: ‘yo me duermo aquí fuera, mejor aquí fuera porque a mí me viene a visitar un señor que está muy bonito’, era el diablo. Esa señora tenía dinero y vacas.

⁴¹⁷ No me refiero al matrimonio legal o eclesiástico sino al que es reconocido por la sociedad después del robo o pedida de una muchacha y la consiguiente convivencia de la pareja.

En otros casos la posesión es forzada, así le pasó a Juana⁴¹⁸

“[...] cuando estaba jugando, aquí en la orilla aquí abajo... que ella andaba jugando por allá y que allí la agarró el diablo y que estaba llevando en la cueva y que allí estaba muerto y yo creo se murió porque el diablo estaba durmiendo con ella. Que luego allí lo encontró la mamá, lo llevó bien muerto. Allí hay una cueva. Ella también trae de allí de la cueva cosas. Se quedó como que estaba pegando ataques y poco poquito se despertó. A ellos es que se los lleva, el que piensa mal y el que piensan más a esos es los que agarra. Y con ese dormía pues con el diablo”⁴¹⁹

Si los hombres venden su alma al diablo las mujeres hacen lo propio con el cuerpo y en él se reflejan las huellas de su falta. El diablo en purépecha es el “*no ambákiti*”, es decir lo “no bueno” frente a lo bueno o *ambákiti*, que como afirmaba Heliodoro Felipe, es el ocote, la tea del árbol, lo duro y oloroso, lo sano que se opone a lo blando y podrido, lo putrefacto, como las prostitutas del pueblo, que en palabras de Celia Pascual se pudren “porque cuando uno anda con muchos se amarillea así, uno se amarillea y enflaquece, y por eso unas se pintan, aquí y aquí [en la boca y en las mejillas], y así es que no se ven amarilleadas, son esas las coloreteadas”⁴²⁰, que cuando se mueren “huelen bien feo”.



A estas mujeres remiten las que se modelan en las cantinas de barro haciendo alusión a las tentaciones que el “diablo pobre” extiende por Ocumicho para que todos pequen; estos actos pecaminosos, al tiempo que se censuran provocan la risa, admitiendo que todos estamos expuestos, incluso los novios inocentes entre los que el diablo también “mete la cola”.

⁴¹⁸ Prefiero cambiar el nombre de la persona aludida de quien escuché este relato en voz de diferentes informantes.

⁴¹⁹ En algunos testimonios que comprometen a los informantes optaré por no mencionar sus nombres.

⁴²⁰ Llama la atención la relación existente entre la pintura corporal y la prostitución que se reitera en otros pueblos, como el otomí (Galinier, 1990:513) y los mexicas prehispánicos: “La prostituta se pinta los dientes, mastica chicle, lleva el pelo largo y suelto, enseña las piernas, se contonea, anda levantando la cabeza, hace señas con la mano, guiña los ojos, etc. El vago anda despeinado, su ropa está hecha harapos, va sucio”. (Escalante, 2009:247)

c.- Las brujas.



Fig. 134: “Brujo”, 2002

Pablo Velásquez escribía: “He de haber tenido unos doce años cuando oí muchos relatos sobre las brujas del pueblo de Ocumicho. Hace unos dieciséis años [alrededor de 1945], las autoridades administrativas de dicho lugar, tenían bastantes quejas de todas las hechiceras. Al parecer, solamente unos dos o tres hombres se dedicaban a la brujería pero no tenían mucha importancia en el pueblo. Las mujeres que la practicaban, un día cansaron a las autoridades a tal grado que éstas aprehendieron a diez de ellas y las mataron públicamente en la plaza. La mayor parte de ellas eran ancianas que pasaban de los setenta años [...] Las brujas de Ocumicho son muy solicitadas por las de Charapan⁴²¹, tanto para hacer maleficios como para curar enfermos. [...] La gente de mi pueblo raras veces se quiere quedar a dormir en Ocumicho, pues tiene miedo a las brujas. [...] En Charapan se sabe que las hechiceras de Ocumicho saben volar usando alas de petate, Además se disfrazan de tecolotes, gatos, puercos y perros. [...] En Cocucho se cree que las brujas más malas son las de Ocumicho” (Velásquez, 2000:181-182).

Esta información, apuntada por Pablo Velásquez sobre el Ocumicho de mediados del S. XX, constata la fama que tenía y que mantiene la comunidad en la región hasta la fecha⁴²².

La brujería en el pueblo se vive cotidianamente⁴²³ y es la causa de la mayoría de las enfermedades de larga duración, de la locura y de las muertes extrañas. Las brujas de Ocumicho, mayoritariamente mujeres, son conocidas por todos, se sabe que salen de noche a rondar por el pueblo y van mucho al panteón a buscar huesos de muertos - especialmente los dedos⁴²⁴ que sirven para abrir puertas-. Se acude a ellas para hacer el

⁴²¹ Comunidad cercana y cabecera municipal de Ocumicho.

⁴²² Se dice de Ocumicho que “suenan las campanas como en Cherán”, referente de la hechicería en la región, con el que se compara la eficacia de sus brujas.

⁴²³ En mi primera temporada de campo en la comunidad escuché tanto hablar de las brujas y su poder, que en una ocasión encontré cerca del *Iurixio*, donde vivía, unas plumas de gallina negra y cera quemada, he de confesar que pasé tal miedo que me refugié en la iglesia, donde afloró un sentimiento religioso desconocido para mí. El gasto que pueden llegar a hacer las personas para afectar a un vecino es bastante alto, en el 2013 me contaban que alrededor del año 2000 arribó a Tangancícuaro un brujo negro que podía hacer lo que uno quisiera, un conocido llegó a pagar 5.000 pesos (300 euros) en una consulta y un grupo de personas de Ocumicho “se cooperaron” y juntaron 20.000 pesos (1.200 euros) para afectar a una de las autoridades del pueblo que ahora está como “atarantado”, prueba de su eficacia.

⁴²⁴ Carrasco también apunta el uso de los dedos de muerto para abrir puertas (1976:123), aunque reporta la pérdida de su eficacia: “En los tiempos antiguos sí servía porque aún eran posibles los milagros”

mal a un vecino o para protegerse de las artes de otra bruja, para encontrar cosas, para desenterrar “monos” y para diagnosticar el origen de las dolencias. Provocan amarres y enojos amorosos, se convierten en gatos, puercos o tecolotes, saben preparar malos oficios y son temidas al tiempo que respetadas⁴²⁵.

Estas habilidades son otorgadas por el diablo: “La brujería se aprende del diablo, vendiéndole la propia alma o bien la de un hijo. Consecuentemente, las brujas están condenadas al infierno y todas sus actividades son decididamente malas” (Carrasco, 1976:127).

Las brujas y brujos “son con diablo”⁴²⁶ y por el rumbo de Patamban hay un cerro en el que vive un “patrón que los cuida a esos que salen en la noche”.

Quienes saben de brujería se llaman brujas/os, hechiceras/os o *sikuames*, un oficio que les permite realizar magia negra⁴²⁷ y blanca. Con la magia negra se hace el “mal-oficio” [maleficio], también se practican artes similares al “zarpazo” (supra), amarres negativos, “salaciones” y “entierros”; con la magia blanca se realizan amarres amorosos, “magia erótica” (Gallardo, 2002: 136) que no ponen en riesgo la vida de las víctimas y se echan las cartas para conocer el futuro. Ambas prácticas se concentran en las brujas o hechiceras y a ellas se suman las de diagnóstico, protección y curación realizando, por ejemplo, “limpias”, “desentierros” y contra maleficios que frenan o curan el trabajo de otra *sikuame*.

Estas artes de afección y curación giran en torno a un tipo de enfermedad “mala” que no es natural y que ha sido provocada por la envidia, coraje, venganza o deseo de

(Ibíd.:152); una joven de Acachuén en el 2013 me comentaba que en su pueblo también existía esta creencia en la eficacia de los dedos de muerto; Aguirre Beltrán también refiere el poder de los dedos de muertos para asegurar las ventas : “dedos de ahorcado con que meneaba el chocolate que llevaba a vender para que se le vendiese” (Aguirre, 1973: 24); en general la tierra de panteón y los tejidos de los muertos tienen un poder que es empleado en la brujería (Ídem).

⁴²⁵ Las prácticas de las brujas recogidas por Velásquez son muy similares: “enfermar o matar a un individuo, adivinar el pasado, el presente y el futuro de cualquier persona, adivinar el paradero de objetos y animales extraviados o robados, curar cualquier enfermedad, e inmunizar a las gentes contra hechizos. Con facilidad las brujas arreglan y deshacen matrimonios, así mismo reúnen de nueva cuenta a las personas que, siendo casadas, han estado por algún tiempo separadas, atontan a la gente, transmiten la buena suerte. Saben secar cualquier planta [...]. Se transforman en tecolotes, cuervos, korkobíecha [...] guajolotes, puercos, perros y gatos. A la hora que lo deseen, se vuelven invisibles y pueden volar. Con mucha facilidad penetran en las tiendas y casas cerradas, cambian de lugar a las gentes que están dormidas, otras veces las sacan de las trojes y desnudas las abandonan en los solares. Dominan los espíritus buenos y malos. Se dan cuenta cuando la gente trama contra ellas”. (2000:124)

⁴²⁶ Esta relación entre las brujas y el diablo ancla sus raíces en la tradición europea analizada por Caro Baroja (1997) y se ha retratado en el arte a lo largo de la historia (Cortés, 1997; Link, 1995).

⁴²⁷ Para el caso de Cherán, Gallardo distingue distintos tipos de prácticas vinculadas con la magia negra: “hechizo”, “maleficio”, “entierro” “salación” con distintos tipos de gravedad y consecuencias psico-físicas, “se utilizan como amenaza, como castigo o sanción o como expresión de una inquina personal. Exceptuando la última expresión, son utilizadas como un medio para disuadir a la población de cualquier conducta que atente contra el bienestar del individuo y de la sociedad”. (Gallardo, 2002:247).

otra persona, enfermedad muy distinta de la “buena” o natural, afecciones estas últimas del cuerpo que se sanan con hierbas del campo (Gallardo, 2002).

Otro tipo de afecciones del espíritu requieren de tratamientos combinados, es el caso de los sustos, espantos, o mal de ojo, este último muy común.

Los sustos ocurren en las situaciones más diversas, como un accidente de tráfico, una caída o una mala noticia, suponen una impresión fuerte que puede traducirse en enfermedades físicas, la más común es la diabetes. En los niños, el susto provoca la caída de la mollera o el “sol” y se le restituye poniéndolo boca abajo o presionando su paladar hacia arriba para que suba de nuevo.

La causa de los espantos suele estar asociada a la transgresión de la norma social y el tránsito por lugares peligrosos en los que salen “espantos” como el diablo o la *Miringua* en sus distintas manifestaciones (Muñoz, 2011), tras estos encuentros algunos “quedan como muertos”, les dan ataques, se vuelven locos o desaparecen para siempre, aunque la mayoría se recuperan con actos que los ubican de nuevo cerca del bien: rezos, persignarse, nombrar a Dios.

El mal de ojo más común es el que afecta a los niños. Cuando te gusta mucho un niño le haces mal de ojo sin tú querer, una afección que se relaciona con las distintas densidades de la sangre de los adultos: pesada la de los primeros y aguada la de los segundos, densidades y fuerzas dispares que provocan padecimientos en los infantes.

Todos en el pueblo saben hacer una limpia para quitar el mal de ojo. Elizabeth Basilio me explicó, cuando apenas tenía nueve años, el repertorio de objetos y técnicas que sirven para limpiar a un niño: con las puntas de un rebozo mugroso, con ramas de pirul⁴²⁸ y otros zacates, con huevo, chile rojo o calcetines sucios.

Otras enfermedades son provocadas por la entrada o salida de sustancias del cuerpo. El cuerpo, conceptualizado como una unidad cerrada, se pone en riesgo cuando hay aberturas por las que pueden fluir humores. Por eso es peligroso ir a un velorio cuando tienes una herida abierta, porque los muertos sueltan un flujo muy caliente, “el cáncer”, que puede entrar en el cuerpo por las heridas o la respiración, cáncer-caliente que se combate con chilacayotes colocados a los pies del ataúd “para que se enfríe ya uno, ese es para desenfriar”.

Cuando estás vivo corres el riesgo de perder “el sentido”, una sustancia de la que gusta mucho el diablo, pero que también puedes “perder” en una caída, con un golpe; por ejemplo, si te caes de un burro allí se queda “el sentido” y en todos los casos hay

⁴²⁸ Árbol originario de Perú.

que restituirlo al cuerpo, agarrando la tierrita donde quedó para meterla en el cuerpo con procedimientos que conocen los curanderos:

“Guanguario y allí está saliendo el aire y allí es que había ido en un mandado [su mamá][...] y que pasando una barranquita encontró un señor que era tata Pedro, que era vecino y venía platicando mi mamá así tontito ya como borracho y decía: “Ese me pegó aquí [en la nuca], tata Pedro” y es que pronto lo decían que no es tata Pedro es diablo que anda allí. Y lo hablamos a un señor que sabe rezar bien y fue con una bateíta a traer sentido, llevó incenso, copalito y una bateíta de flores y agua bendita y puro hablando diciendo: ‘venga santo ángel de la guarda’ y así llamando, llamando, llegaron aquí poniendo incenso alrededor y rezando, mucho que le rezaron”.

Este repaso breve por los males que aquejan a las personas de Ocumicho se ordenaría en enfermedades buenas/naturales/tratadas por el curandero y malas/inducidas/tratadas por el hechicero y el curandero, una división que es bastante porosa.

Brujos como Tata Alberto no realizan curas con plantas, solamente trabajaba las cartas y las magias negra y blanca y alivia los males provocados por otros hechiceros; otras como Nana Magdalena echa cartas, practica las dos magias pero también conoce de hierbas y sabe hacer curas de todo tipo; curanderas como nana Paulina, sabe echar cartas, hace limpias y maneja hierbas curativas, puede sobar, arreglar huesos y levantar molleras, incluso ha desenterrado algún mono.

Esta porosidad se elimina en las piezas de Ocumicho. En éstas, el hechicero o brujo siempre está vinculado con el mal, su cuerpo es un amasijo de serpientes (Fig. 134) y su oficio, asociado a elementos del diablo, se opone al del curandero.

Son pocas las piezas registradas que remitan a estas nociones, las más elocuentes forman parte de la sala etnográfica dedicada a Ocumicho, en el Museo del Hospital Civil de Guadalajara. Las obras que integran esta colección son el resultado de un ejercicio de interacción entre los curadores y artistas del pueblo en el que los primeros sugirieron diversos temas a abordar. El resultado son piezas cuyas cédulas versan sobre la educación en la escuela y la familia, el alcoholismo, los malos tratos, el paso a la adolescencia, las riñas familiares, la idea del médico y el hospital, la sexualidad, las enfermedades y las prácticas tradicionales de curación, entre otras.



Fig.135: “Hechicero y curandero”, Librada Hernández, bajo la temática “Relación médico- curandero”, 1996.

De esta colección integramos dos obras que abordan la hechicería y la curandería, piezas que recuperan prácticas propias de cada oficio y la visión aparentemente dicotómica de lo bueno y lo malo, del curandero que está con Dios y el hechicero que está con el diablo.

La obra de Librada Hernández, titulada “Hechicero y curandero” (Fig. 135) muestra dos prácticas ligadas por un escenario común y separadas por los carteles que las nombran y distinguen. ¿Dos prácticas realizadas por la misma persona o dos oficios que se complementan y oponen? Ambas opciones son posibles, en el pueblo se dice que las señoras que desentierran monos saben dónde están porque ellas mismas los enterraron y que muchas brujas o hechiceras hacen el mal para tener con qué mantenerse, de tal forma que los dos oficios se pueden concentrar en una sola persona.

Otra alternativa es entender la composición como una narración al tiempo que presentación de prácticas opuestas. Si así fuera, ambas escenas conformarían el antes y el después, una progresión de derecha a izquierda que fue “leída” por Antonia Martínez de la siguiente manera: “aquí están hechizando este señor, y ya hechizó, se está muriendo ya y después ya va donde éste, curandero, y le está limpiando con la gallina”.

En este orden tenemos dos escenas, a la derecha la del hechizo y a la izquierda la de la cura, ambas distinguibles no sólo por el cartel que nos orienta sino por los elementos que acompañan cada acción.

Entre ambos sucesos se sitúan la virgen de Guadalupe y un tecolote, una más grande que el otro, pero justo en el centro, como si se tratara de las fuerzas del bien y del mal que controlan lo que allí ocurre, dos elementos de transición que a nivel formal marcan el centro de la estructura compositiva y que en el plano semántico se asocian a cada una de las escenas: el tecolote, asociado al hechicero, que utiliza su canto para afectar más al enfermo; y la virgen de Guadalupe, vinculada al curandero, quien emplea los “zacates” que la virgen le entregó a Juan Diego para sanar a su tío:

“le avisó ya que no podía ir donde le decía porque su tío se andaba muriendo y le dijo: 'agarra esos zacates', que agarrara de unos zacates que estaban allí y que con esos lo iba a curar, que los agarró esos zacates, que era de Pirul y de diferentes que le enseñó, y con ese sí se compuso, por eso usamos nosotros de los zacates para limpiar de alguna cosa que está enfermo”.⁴²⁹



A partir de estas imágenes la obra se divide en dos escenas.

Del lado del hechizo, el brujo se distingue porque está leyendo “el libro”, un objeto de poder (supra) que en el caso de los brujos se les entrega en su iniciación:

“Aquí venía uno de Zopoco⁴³⁰ [contaba Juan Pózar Clemente] a ofrecer que quien quisiera enseñarse de brujería iba a ir con él, y algunos sí se animaron. Allí hay una cueva y allí era donde tenían que ir, y ahí les avisaban ya todo: que cuando iban a hacer el pacto con el diablo ya no se iban a entender con Dios. Él [el diablo] iba a ser su patrón y lo iba a recoger cuando se iba a morir. Porque en la entrada están los santos, está la virgen de Guadalupe, está el Cristo y que tenían que escupirle⁴³¹ la cara y darle palmazos pues en la cara y luego de ahí ya se iban a pasar a hacer el pacto. Y que ya no iban a pedir milagros a Dios, sino al diablo y unos allí se arrepentían: ‘¿cómo vamos a escupirle al santo? Y otros sí tenían valor y que les daban allí un libro para estudiar todo pero cuando no entendían algunos detalles iban a la cueva y le preguntaban al diablo allí todas las cosas’.

⁴²⁹ María de Jesús Nolasco Elías.

⁴³⁰ Comunidad de La Cañada de los Once Pueblos.

⁴³¹ Carrasco anota prácticas muy similares: “el novicio tiene que ir a una cueva (generalmente lo lleva allí otro brujo) donde él (o más comúnmente ella) tiene que escupir a un crucifijo o realizar algún otro sacrilegio; finalmente encuentra al diablo, quien a cambio de su alma le otorga el conocimiento de la brujería (1976:122)

Con ese libro se puede hacer cualquier cosa, es un objeto vivo y con voluntad propia, una extensión del diablo mismo, así lo explicaba Tata Alberto, uno de los hechiceros del pueblo:

“una señora que vive aquí abajito se quedó viuda. Su esposo sabía de estos trabajos, estaba en la cocina echando tortillas y escuchaba como ratas en el tapanco, seguido que se escuchaban. Y ya un día le dijo a su hijo que por qué, que subía a ver las ratas, que porque le molestaban mucho. Y subió el muchacho y no vio ninguna rata, no más vio unas cositas allí y un libro con un diablo dibujado bien feo. Y que se espantó, bajo corriendo, y ya le avisó a su mamá. Entonces la mujer lo regaló ese libro a uno que lo ocupaba y sabía alguna cosa de eso... ya no se escuchó nada en el tapanco. Era pues ese libro, Oráculo, se llama, ahí está todo escrito para hacer cualquier cosa, y ese libro, si se deja así no más, así suena para salirse en otra parte”.

El hechicero de la obra de Librada utiliza el libro para hacer el maleficio “pidiendo milagros al diablo” y lo hace frente a las velas, tal como se piden milagros a los santos.

El otro personaje sostiene en su mano un “mono”, muñeco que remite a las figuras de cera que se emplean para hacer el mal a una persona, práctica recurrente en la brujería de pueblos europeos y amerindios, muñecos que funcionan bajo una lógica de la afección corporal “indirecta” que Aguirre Beltrán explica de la siguiente manera:

“El principio de la mentalidad mágica que postula la unidad de la persona en los planos natural [físico] y preternatural [espiritual] constituye el concepto operante básico de los mecanismos indirectos. [...] las partes participan consubstancialmente del todo y forman con él una unidad indivisible, de tal manera que las acciones realizadas en cualquiera de los elementos de la integración se efectúan, [...] sobre la integración en su totalidad. Los componentes de la personalidad desde el punto de vista de la mentalidad mágica, caben todos dentro de tres categorías principales, a saber: la de los elementos parte, la de los elementos comparte y la de los elementos contraparte. [los monos de cera pertenecen al tercer tipo] símbolos o imágenes que representan a la personalidad, como el nombre, la figura o muñeco al que se impone ese nombre, [...] Las acciones ejecutadas sobre estas representaciones afectan a la persona cuyo símbolo son en forma tan preciosa y segura que el maleficiador tiene en sus manos la capacidad imponderable de cuantificar y localizar la dolencia a voluntad”. (1973: 224-226).

En Ocumicho los muñecos de barro, cera⁴³², madera o trapo son los protagonistas de “los entierros”; se hacen, se les impone un nombre y se entierran en el

⁴³² Aguirre Beltrán recoge numerosos casos coloniales : mujeres negras controlaban a sus amas clavando alfileres en un mendrugo de pan que había tocado su boca (1973:210); indios que hacían muñecos de masa de maíz y le clavaban espinas de maguey; todos, indios, negros, españoles y mezclas usaron estos “hechizos a distancia” y fueron castigados por el santo oficio (Ibíd.: 230)

solar de la víctima que a partir de ese momento empieza a sufrir males que le pueden causar la muerte si no hay un “desentierro” de por medio.

Al respecto, Antonia Martínez recuerda las anécdotas que le contaba una vecina sobre su abuela bruja:

“que estaba en la chimenea [fogón de leña], que ella cansado traía una vara y cuando estaba sentada así lo hacía [golpeaba]. Y que la nieta se pensaba: ‘¿qué hay allí?, voy a escarbar aquí yo a ver que hay’. Y que escarbó ya allí y que hay monos de esos de vela, asinita de chiquitos, en una cazuela de barro que así estaba lleno de aceite. Que lo robaban ropa, cuando estaban parada lo quitaba de a poquito o un cabello y cuando iban a pie ella quitaba medida de la pata, porque tenía una olla y allí lo echaba todo pues con la vela”.

Esta señora integraba en su hechizo los monos, “contraparte” de la víctima y “la medida de su huella”, pedacitos de ropa o cabellos, es decir, lo que Aguirre Beltrán llama “la parte”: “elementos, objetivamente identificables, que pertenecen o pertenecieron a la persona, como uñas, cabellos, sangre, excremento, sudor u objetos que están o estuvieron en contacto con ella como prendas de vestir, calzado, tierra de la impronta, restos de alimentos ingeridos o vomitados”. (Ibíd.: 226).

La práctica que muestra Librada Hernández en su obra es la de clavar alfileres en el mono de cera, en este caso en las palmas de las manos y el corazón marcados con puntos negros, lugares donde se siente “el pulso”, la vida de la persona; la cabeza de la calavera hace las veces de olla, alusión que parece remitir a la muerte que provocará el trabajo, un acto maligno cuya relación con lo diabólico se acentúa con signos del mal como la araña (supra) y el gato negro.

El gato negro que está en la parte alta de la composición -junto a las figuras de cera- es uno de los animales característicos de las brujas y por ende, del diablo. Son animales elegidos por la brujas para metamorfosearse en las noches, porque “ese gato ve todo de noche, todo ve como si fuera en el día”⁴³³, una cualidad que aprovechan las brujas para actuar en la oscuridad.

“una vez lo puso gato, que ella lo tenía ojos de gato”⁴³⁴ y que tenía aceites y que se los quitaba los ojos, los echaba en un algodón y se echaba otra vez ojos de

⁴³³ Heliodoro Felipe.

⁴³⁴ La vinculación de los gatos con la brujería es referida por distintos autores para casos mexicanos (Galinier, 1990) y europeos (Caro, 1997) así como por los que han trabajado en la región: Beals refiere la íntima relación dada entre las familias y los gatos domésticos, al tiempo que explica la desconfianza que provocan los gatos ajenos por su posible relación con la hechicería (Beals, 1992: 87); Velásquez refiere un testimonio del señor Aristeo Vargas de Janitzio, quien contaba cómo en una ocasión que su mujer estaba muy enferma por causa de un hechizo “todas las noches llegaban al patio de su casa como quince gatos negros y hacían un escándalo insoportable. Otras noches, a más de los gatos, llegaban también tecolotes y toda la noche cantaban” (Velásquez, 2000:144) y el mismo autor explica que “Es una práctica

gato y así lo oía pues en la noche, andaba en todas partes como el gato y que así lo lloraba ya como este gato que está gritando, así gritaba donde quería para que se muriera alguna persona”.⁴³⁵

A la izquierda del conjunto se encuentra el curandero.

El sanador se distingue por la gallina que carga y su gestualidad: está efectuando una limpia al frotar el cuerpo del enfermo con una gallina negra⁴³⁶ a la que se transfiere el mal que busca su muerte.

Las limpias “sacan” el mal, que lucha contra el espíritu santo que lleva la persona desde el bautismo.



“Aquí así vienen que les haga limpia, sí las hago, limpias con muchos zacates que los conozco, *pirul*, y blanquillo [huevo], de ese de gallina negra, y con zacate ya ese pirul y otro zacate que no se seca nunca, se llama *Toxtin* y con otros zacates que hay en las aguas [...] de gallina negra que porque es negra puede también aplacar a ese, se pelean con esos con la enfermedad ya pues y una vez tres veces al día y se barre todo el cuerpo con el zacate pues. Y allí les digo una oración de padre nuestro y diez aves María y a llamar el espíritu santo y se retire el espíritu malo”.

A estas limpias remite la obra de Librada Hernández que coloca al hechicero del lado del mal y lo demoniaco y al curandero con Dios y los santos.

de las brujas quitarse sus ojos, enterrarlos bajo las cenizas del fogón y ponerse ojos de gato para después colocarse alas de petate y salir a volar pronunciando rezos especiales para tal fin. (Ibíd.:158).

⁴³⁵ Relato de Antonia Martínez que recuerda lo que una vecina le contaba sobre su abuela bruja.

⁴³⁶ Aguirre Beltrán en su estudio sobre medicina y magia en la Colonia, explica que “las fuerzas sobrenaturales intrusas en el organismo, causa eficiente de la enfermedad, pueden ser desalojadas de él sirviéndose de métodos [como] la transferencia de la enfermedad del sujeto de maleficio a un objeto [o animal] cualquiera, que se destruye o avienta lejos (1973:249) de entre todos los objetos posibles tuvieron mucho éxito los huevos de gallina: “Los huevos de gallina de Castilla tuvieron, desde España, gran virtud para lograr la curación del mal de ojo pasando el enojamiento del niño al huevo.[...] El sacrificio de esas aves (gallinas) y su destrucción forma parte de métodos de traspaso que han llegado hasta nuestros días con la designación de “limpia”. Limpieza, esto es, purificación y deshechizamiento o curación en el plano del pensamiento místico, son palabras sinónimas y acciones idénticas. Con el pollo o gallina - que debe ser de color negro cambujo- se restrega el cuerpo del enfermo o la parte dolorida y, a medida que el mal se transfiere al ave, ésta experimenta el daño de modo que al terminar la operación mística el ave agoniza”. (1973:250-251).

La otra pieza que abordaremos forma parte de la colección, la pieza se titula “yo soy la curandera del hechizo” (Fig. 136), su autora es Amalia Diego Margarito y fue la resolución dada al tema general de “los hechizos”. Como la anterior, la curandera ataca el hechizo y nos presenta distintas prácticas que se vinculan con los oficios.

Esta obra recrea una escena que ocurre en el interior de una casa, un ambiente intimista acorde con el secretismo que rodea a estos rituales curativos que son censurados por la iglesia:

“nos regañan mucho que porque no es bueno para andar así pero las monjas también saben, como no iban a saber, no más que no dicen nada [...], dicen que es pecado, pero es con Dios, a los santos se le pide para que ayude y sí ayudan, si sirve pues y sólo con eso se cura uno si es mal oficio, está bueno para creer un poquito porque si no se cree y es hechicería con nada se compone, sólo así”.⁴³⁷



Fig. 136: “Llo soy la señora curandera del echiso” (sic.), bajo el tema “hechizos”, Amalia Diego Margarito, 1996

La obra acentúa su carácter costumbrista al ataviar a los personajes de la escena con la indumentaria y peinado tradicional, en especial la curandera del lado izquierdo, peinada como lo hacen las señoras mayores, con dos trenzas unidas por un listón.

Esta pieza, al igual que la anterior, es de tipo narrativo. Las cosas “están pasando” y muestran algunas de las prácticas que puede realizar una curandera: echar las cartas y “cortar hilos”, dos partes del mismo proceso, uno de diagnóstico y otro curativo.

“primero hay que hacer un estudio con las cartas, ver bien que traes, si es enfermedad o que es que trae esa persona, porque veces vienen y no sale nada en las cartas, o es enfermedad para que vayan al doctor y ahí no puedo hacerles

⁴³⁷ Paulina Nicolás Vargas.

nada, o está muy avanzado y no se va a poder curar, entonces para que le hago alguna cosa, y si sí se puede, ahí sale si es mal oficio o si es por amor, por envidia, cualquier cosa ahí se ve, pero eso es muy necesario, hacer primero un estudio y después ya se hace la lucha para sacarlo ese mal que le están haciendo”.⁴³⁸

A la derecha la curandera está echando las cartas y a la izquierda está haciendo un desamarre o “limpia de los hilos”

“Es para mochar, lo ponen hilos en los dedos así [en los dedos de las manos, por detrás del cuello y bajan a las piernas en cruz] hasta que se llenan y en las manos. Yo me acostaba, boca para arriba así, y ya acababa y luego con el tijera a cortar de pedacito, de pedacito y ya lo tiraban en las barrancas, ya la enfermedad se cortaba [...] era hilo blanco y rojo y negro, porque hay magia negra, magia blanca, de diferentes. Cuando andaba embarazada así me traían porque había una muchacha que me tenía envidia porque yo casé con ese y me ponían los hilos y me cortaba para que no pase nada, para que pudiera aliviarme, que porque amarran a los bebés aquí en la panza [con una figura de cera de la mujer embarazada a la que amarran hilos alrededor del abdomen o en su defecto se añade otra figura que simula un bebé y se amarra al cuerpo de la mujer] y así hecho estaba el mono que me llevaron bien amarrado el bebé para que no se aliviara yo [no diera a luz] para que muriera. Primero me limpiaba con zacate y blanquillo y una oración. Ya cortando rezaba y se acababa ya, me hacían nueve días, tres veces al día”⁴³⁹

La forma modelada por Amalia Diego remite a este tipo de limpia⁴⁴⁰. En la escena la curandera apenas empieza a colocar los hilos negros y blancos con el rollo de hilo rojo depositado sobre el altar; las tijeras, los chiles rojos para limpiar enfermedades fuertes y la muerte que remarca el peligro de la paciente, completan una pieza que remite a las luchas constantes que se dan en el pueblo entre mujeres de poder, temidas y respetadas, *sikuames* que saben echar cartas, adivinar, hablar con el diablo, hacer el mal y proteger, matar y curar, hechiceras cuyo poder es contrarrestado por sus pares o por las curanderas, hechos del ahorita que se modelan con detalle, develando prácticas íntimas que de otra forma sólo conoceríamos por la voz.

⁴³⁸ Explicación de Tata Alberto, hechicero.

⁴³⁹ Experiencia relatada por Paulina Nicolás Vargas.

⁴⁴⁰ Práctica curativa en la que “el verbo” compartido por la acción es lo que cura, “como cuando el curandero *corta* la enfermedad *cortando yerbas o* seca unas llagas *secando* carne a la intemperie”. (Aguirre, 1973:253).

3.2.- La gente de Dios y el diablo

En Ocumicho, los “otros” contemporáneos se distinguen fundamentalmente por su riqueza, una acumulación que los coloca del lado del diablo frente a “la pobrería” que está con Dios, ciudadanos unos y tarascos⁴⁴¹ los otros, esta dicotomía tiene una raíz histórica construida sobre los cimientos de las relaciones coloniales de poder y explicada por el pensamiento católico.

“Hicieron pacto allá donde llegan los ejercitantes [...] Que él quiso formar un templo ahí, entonces todos los días los trabajadores levantaban la barda y otro día lo encontraban caído y que dijo: ‘bueno, ¿quién será que no está de acuerdo que haga el templo?, pero de todas maneras voy a continuar’. Volvía a levantar y otro día en la mañana lo encontraba caído. Entonces que dijo: ‘bueno, ¿a qué horas llegará o quién será?, voy a ir yo esta noche para esperarlo a ver a qué horas llega’. Que estaba un fresno allí y que ahí llegó, que llegó las doce de la noche y que el que lo descomponía ahí también fue llegando, y que: ‘¿Qué pasó, viniste a ver quién es que tumba la barda?’. ‘Sí, vine a ver, ¿a poco eres usted?’. ‘Sí, soy yo, yo no quiero que construyas aquí el templo, solamente que usted quiera que hacemos un compromiso para que la gente que venga aquí la mitad se va a quedar y la mitad se va a ir y si tu aceptas yo si te voy a dejar que construyas el templo y yo te voy a dar el dinero’. ‘Bueno está bien pues, si de ese modo puedo hacer yo aquí el templo, sí voy de acuerdo’. Y que se construyó el templo y que la mitad se morían allí y la mitad regresaban en sus casas hasta que se cabaló [acabó] lo que debía ahí y ahora regresan casi todos”⁴⁴²

Esta historia se complementa con otra que recordaba Rosa Felipe, una que le contó su abuelo, hechos que ocurrieron en el año 1300 “después de los revolucionarios” cuando le contaron que en el pueblo no quedó nada, ni una casa en pie.

En aquel tiempo el Demonio era rico y Dios era muy pobre así que platicaron y llegaron a un acuerdo, firmaron un pacto por el que se repartieron la gente, “mitad y mitad”, pero el Demonio eligió primero y se llevó con él a los más riquitos y famosos, Dios eligió después y se quedó con los corrientitos “como nosotros”, contaba Rosa Felipe.

En aquel tiempo Dios vivía en un pueblo que está por el este y en recuerdo de este pacto, allí hay un templo bien bonito y por eso se ven por ahí esas iglesias llenas de “cosas” bonitas. Cuando se calmaron los revolucionarios, Dios dejó a los suyos aquí en Ocumicho y el demonio se llevó los suyos allí, a las *Yácatas*. Aquello fue hacia el 1300, hace mucho tiempo, cuando en el pueblo “no había brecha, ni refrescos, de nada había”. Este pacto también se hizo en Roma, donde ahora vive Dios y allí reza todos los

⁴⁴¹ Los habitantes del pueblo se autodenominan tarascos y a la lengua la nombran “tarasco”, siendo la de “purépecha” una categoría utilizada fundamentalmente por los jóvenes estudiantes, políticos e intelectuales del pueblo y la región.

⁴⁴² Paulina Nicolás Vargas.

días, pero unas muchachas de Patamban murieron allí, cuando estaban por esas tierras y quienes fueron a buscarlas contaron que el diablo salió en un lugar donde hay un puente y un chorro de agua.

En esta versión, parecería que a Dios le quedan los hombres que rechaza el diablo, sin embargo hay otras en las que Dios elige a los pobres, como cuando seleccionó a José como compañero de María “y muchos millonarios ricos que se quedaron muy enojados porque ellos querían tocar a María [que les tocara estar con María]”.

Dios elige a los pobres, y así se constata en los pasajes bíblicos y en una oralidad que ensalza el sacrificio de la desposesión como inversión para la vida eterna:

Había un hombre rico que se vestía de púrpura y lino finísimo y cada día hacía espléndidos banquetes. A su puerta, cubierto de llagas, yacía un pobre llamado Lázaro, que ansiaba saciarse con lo que caía de la mesa del rico; y hasta los perros iban a lamer sus llagas. El pobre murió y fue llevado por los ángeles al seno de Abraham. El rico también murió y fue sepultado. En la morada de los muertos, en medio de los tormentos, levantó los ojos y vio de lejos a Abraham, y a Lázaro junto a él. Entonces exclamó: “Padre Abraham, ten piedad de mí y envía a Lázaro para que moje la punta de su dedo en el agua y refresque mi lengua, porque estas llamas me atormentan”. “Hijo mío, respondió Abraham, recuerda que has recibido tus bienes en vida y Lázaro, en cambio, recibió males; ahora él encuentra aquí su consuelo, y tú, el tormento. (Lucas 16:19-25)

Estas letras bíblicas tienen su correlato en las imágenes orales que esbozan el camino hacia la Gloria y el infierno:

“Camino para la gloria es muy angostito y tiene mucho espino, muchas cosas y el camino del Satanás es muy ancho y se ve muy bonito con flores por eso se le engaña la gente. Hay una estampa con un Cristo en el medio y están pidiendo perdón, los que son perdonados están yendo en un camino bien blanquitos y los que no, que son adúlteros están yendo abajo con una serpiente de tres cabezas ir montado al infierno, algunos está abrazados con las queridas, van cantando bien alegres tomando cerveza, tequila”⁴⁴³

Estar con Dios implica ser indio, pobre, hablar tarasco y poquito “castilla”, ser campesino y honrar la vida familiar, comunitaria y ritual, tal como marca “el costumbre”, rasgos que se identifican por oposición con unos “otros”, de diverso gradiente, entre los que destacan, por su lejanía, “los apaches” y los *turixes*.

El tiempo y el espacio en el que habitan los “apaches” permite mantener una distancia segura que sólo se rompe si la persona quebranta las reglas del buen

⁴⁴³ Heliodoro Felipe.

comportamiento; con los *turixes* no hay distancia posible, sólo estrategias para convivir con un “otro” que en algunos casos honra la semántica de la palabra acuñada: enemigo.

Tanto los apaches como los *turixes* tienen dinero, los unos lo tienen enterrado en las yácatas, un dinero demoníaco; los otros lo ostentan a diario frente a los purépechas pobres.

Bajo esta lógica moral de la repartición de los hombres, pertenecer a “la pobrería” más que resignación es motivo de orgullo, vivir así equivale a estar con Dios, una especie de condición ontológica de la persona; los pobres son hijos de Dios y para cambiar su condición, deberán “venderse” a la otra potencia que ordena el mundo: al diablo. Tal como afirmara Carrasco “en la defensa de la pobreza puede verse una defensa del modo de vida indígena” (1976:131) y en el diablo “un marcador simbólico que diferencia expresamente la pertenencia étnica y social distinguiendo dos expresiones de la condición humana, definitivamente opuestas, que se explican a partir de lo sagrado”. (Báez, 2002: 62).

En Ocumicho los diferentes tipos de personas tienen su origen en pactos y testamentos⁴⁴⁴ firmados entre Dios y el diablo que permiten comprender las relaciones interétnicas que se dan en la vida diaria, mismas que se analizan desde la academia como resultado de una historia de opresión e imposición de nuevas formas de vida.

El catrín, que en forma de diablo tienta a la gente con dinero, es un estereotipo que Carrasco liga a la implantación de una economía monetaria foránea “[...] influencia disruptiva en la comunidad [de la que se derivan] conflictos dentro de ella o la pérdida de tierra a manos de gente extraña”. (Carrasco, Op. cit.:131). Esta idea coincide con la de Báez quien analiza la “percepción satanizada del Otro” como un proceso que se origina en el periodo colonial:

“En esta perspectiva, las identificaciones simbólicas diablo-Poder, diablo-mestizo, diablo-riqueza, diablo-ganadería, diablo-Embriaguez, están presentes en muchos otros imaginarios indígenas, expresando actitudes de resistencia étnica frente al ejercicio del poder y la hegemonía económica de los grupos mestizos (o ladinos) dominantes en las relaciones interétnicas regionales, así como el temor a la ruptura del equilibrio comunitario y personal propiciado por la opulencia aplastante y el excesivo consumo de alcohol” (Báez, 2002:62).

⁴⁴⁴ “El diablo le pidió a Dios su herencia y dijo que quería también tener gente que gobernar, igual que Dios. [...] Dios le dijo que sí, que le daba. ¿Qué quieres? Y el diablo dijo que los que se ahogan de aguardiente, los que mueren en pecado, los que matan a la gente y los que mueren en la laguna”. (Relato de Mateo Constantino, de Jarácuaro, en Carrasco, 1976:108-109)

En los apartados anteriores vimos como Dios y el diablo aparecen en algunos casos como hermanos, padre e hijo, iguales que pactan o colaboradores que se apoyan para controlar la vida de los humanos. En torno a estas dos potencias se ordenan dicotómicamente los seres que pueblan el mundo bajo una lógica que entiende el bien como equilibrio y el mal como “un desequilibrio en la armonía de las relaciones del individuo con la naturaleza, consigo mismo, con otros, y con los poderes sobrehumanos”. (Gutiérrez Estévez, 2009: 152).

Ya se abordó la cantidad de historias que advierten sobre los riesgos de acumular la riqueza y los mecanismos que equilibran dicha acumulación -fundamentalmente el sistema de cargos- ahora bien, ¿cómo se manifiesta la riqueza? La modernidad es uno de los rasgos que revelan riqueza tanto dentro como fuera del pueblo.



Fig. 137

A lo largo del año, y en especial durante las fiestas, el pueblo recibe visitas de “los norteños y norteñas”. Su presencia se traduce en una gran ostentación y redistribución de riqueza: familias enteras bajan a Tangancícuaro a cenar hamburguesas, pizzas y comidas que “son de allá”; en el pueblo se multiplican las ventas de “vino”⁴⁴⁵ y cerveza, borracheras épicas que se registran en los celulares y se suben a facebook y youtube; los parientes visten en el baile la ropa de estreno, cachuchas destellantes y un conjunto de prendas que deben evidenciar, por su

diferencia, que llegaron de allá; pero los signos de prosperidad más evidentes de los norteños son las casas de material y los carros.

Las casas de material -de ladrillo y cemento- se van construyendo con el esfuerzo de años y aunque despiertan la envidia, se reconoce el mérito de “cuidar el dinero”. Los carros, sin embargo, son ostentación pura, llegan con matrículas norteamericanas y circulan a baja velocidad -con algún que otro arrancón- haciendo

⁴⁴⁵ Cualquier bebida alcohólica.

sonar la bazuca⁴⁴⁶ a su máxima potencia. Los carros, los celulares, la ropa de marca, gafas de sol y relojes, son signos de modernidad y de riqueza, los mismos que se eligen para modelar al “otro”.

La Modernidad es considerada en la región como uno de los factores causantes de la pérdida de identidad (Castilleja et. al. 2005: 219) y su valencia es semejante a la de la riqueza. Los pares prosperidad-pobreza, modernidad-tradición son signos diacríticos que permiten catalogar a la gente del mundo tanto dentro como fuera del pueblo.

El resultado son obras pobladas por diablitos que, a manera de “diablos imitadores”⁴⁴⁷ medievales, ocupan escenas claramente urbanas para seducir a un público igualmente urbanita y lo hacen con una risa ambivalente semejante a la risa ritual (infra.) porque además, cada uno de esos diablos puede ser *turixe* pero también *purépecha*.



La clara dicotomía evidenciada en los relatos, se vuelve permeable en las piezas de barro: el diablo que está trepado sobre un carro puede remedar una escena urbana o una del pueblo y la diabla que cambia un cheque en un banco puede ser la esposa de un norteño recibiendo remesas (Fig.138). Esta ubicuidad semántica es una tendencia estética que vuelve las obras chistosas porque son muchos los que pueden reconocerse en ellas.

Fig. 138: “diablos cambiando dólares”, 2002

Sin embargo, hay escenas en las que las artistas no quieren dejar lugar a dudas, son obras que remiten exclusivamente a un “nosotros”. En unas piezas se recrea

⁴⁴⁶ Un bafle de tamaño descomunal.

⁴⁴⁷ “Debido a la fama que desde la Antigüedad tenían los simios como imitadores de lo que ven, ya desde el siglo XIII san Buenaventura (1221-1274) había llamado al diablo “mona de las obras de Dios”, generalizando entre los teólogos la idea de que éste reproducía los sacramentos de la iglesia pretendiendo construir en torno suyo un culto paralelo al que los cristiano tributaban a la divinidad” (Ayala, 2010:100).

la representación de una “identidad localizada” (Castilleja et. al., 2005:249); en otras la identidad es “étnica” y está marcada por rasgos de una matriz cultural compartida.

En las obras del primer tipo estaríamos hablando de creaciones que aluden a un “nosotros los de Ocumicho” y en el segundo a un “nosotros los purépecha”, tipologías concéntricas, en las que la última aglutina a la primera, sin distinciones evidentes entre ambas, pero muy marcadas con los *turixes*.

¿Cuáles son los rasgos seleccionados para establecer esta distinción entre el “nosotros” -local o étnico- y los “otros”? Castilleja y Cervera, en su análisis sobre identidades en la región purépecha, retoman el planteamiento de Nash (1996, en Castilleja et. al.: 245) sobre la existencia de distintos tipos de marcadores culturales de la diferencia: “nucleares” y “secundarios”, estando entre los primeros el parentesco (la sangre), la comensalidad (sustancia) y el culto (deidad), rasgos no visibles y con mayor permanencia que los no nucleares, entre los que se encontrarían el vestido, la lengua y el aspecto físico culturalmente denotados (Ídem).

En el caso que nos ocupa los rasgos nucleares, “invisibles”, se atrapan en las obras a partir de la representación de los rasgos que Nash llama “secundarios”, visibles y evocativos de un nosotros marcado con tres signos diacríticos: la ubicación geografía, el vestir y los oficios o quehaceres.



El vestir es sin duda el rasgo elegido por las artistas para distinguir a los *turixes* de los purépecha. Este es un signo de identidad étnica especialmente significativo para otras culturas indígenas del país⁴⁴⁸ (Gutiérrez, 1992) y para la que nos ocupa (Ramírez, 2014).

⁴⁴⁸ Para el caso de los mayas yucatecos -quienes se auto nombran “mestizos”- la identidad y el vestido van de la mano, hay un “vestir mestizo” y otro “catrín”, los primeros a la usanza tradicional y los segundos con ropas “modernas” (Gutiérrez, 1992: 420).

Fig. 139: “El kiosko” (detalle),
Oliva Elías Julián, 2012.

Para la mujer de Ocumicho la forma más tradicional, la que dicta el costumbre, equivale a “vestir con rollo”: un lienzo de lana negro que se coloca sobre la enagua y que ahora ha quedado relegado al ámbito de las danzas y celebraciones del calendario festivo; además del rollo, el “sistema indumentario” de la mujer purépecha (Ramírez, 2014) articula distintos componentes entre los que destacan la camisa, el mandil y el rebozo, siendo este último, el signo por excelencia de la identidad femenina purépecha y el último rasgo que se abandona.



Fig. 140: “Mercado”,
María de Jesús Quirós,
2011.

En lo que al arreglo personal se refiere, el ideal de mujer no debe abusar de joyas ni maquillajes, unos pendientes, un collar y prendedores decorados en el pelo son suficiente aditamento. A Domitila, de 18 años, su abuela le indicaba -en el 2014- que “no está bueno para que una muchacha ande así”, con pantalón, que tampoco debía tener muchos aretes, solamente un par, que el cabello lo debe llevar “agarrado” con la trenza, tenía que usar la faja⁴⁴⁹ para mantener una postura derecha y no ponerse carmesí⁴⁵⁰ en la cara. En las obras, las mujeres purépechas se distinguen con claridad porque visten con todos o algunos de los elementos que implican “vestir como de nosotras”, “vestir con rollo” y con el cabello peinado en trenza. Es así como visten las

⁴⁴⁹ Una tira de tela -tejida con la técnica prehispánica del telar de cintura- que se utiliza como un refajo que amarra enagua, rollo y camisa a modo de “cinturón” sin hebilla.

⁴⁵⁰ Pintura de labios.

mujeres modeladas por Oliva Elías en “El kiosko” (Fig. 139), distintas de las mujeres de ciudad que estilan el pelo suelto, pantalón o minifalda, reloj y bolso, cuyo modelo recrea María de Jesús Quirós en su obra titulada “El mercado” (Fig. 140), un espacio -el del mercado- que hace las veces de bisagra cultural y gozne de las relaciones interétnicas de la región. En esta obra se puede ver el énfasis que hace la artista, al colocar en el centro de la escena a una mujer con rebozo que remarca su maternidad al elegir ropa de bebé, mientras que en los laterales de la composición sitúa a dos “mujeres tipo” *turixes*, acicaladas con pantalón y minifalda.



Fig. 141: “elección de la reina de la belleza México” (detalle), 2009

Los hombres de Ocumicho visten con prendas habituales en las zonas rurales del país sin ningún rasgo distintivo a excepción del sombrero, prescindible en los ámbitos urbanos e imprescindible en los rurales (Garrido, 2000). En las piezas de barro, los hombres con sombrero están más cercanos a los purépecha que los que no lo usan y los que llevan traje de chaqueta, corbata y gafas de sol están muy lejos del “nosotros” indígena; estos últimos están usando “traje de razón”⁴⁵¹, es el que utilizan los licenciados, políticos, funcionarios y banqueros (Fig. 141).

El rasgo de distinción purépecha más evidente, para el caso masculino, es el “calzón de manta”, pantalón elaborado con una tela de algodón tejida en telar de pedal -bordado o no- que se acompaña de una camisa igualmente blanca y una faja de color amarrada a la cintura, huarache y sombrero de palma o trigo. Los hombres purépechas ya no utilizan esta indumentaria pero se ha convertido en el emblema de la masculinidad-tradicional que se pone en escena con ocasión de eventos políticos, danzas, actos folklóricos (Ramírez, 2014) y por supuesto en las piezas de barro.

Con lo dicho, podemos afirmar, utilizando palabra de Manuel Gutiérrez Estévez, que la forma de vestir es “el signo, emblemático, escogido por los grupos étnicos en

⁴⁵¹ Este concepto es similar al de gente “de vestido”, que emplean los mayas yucatecos para referirse a los catrines (Gutiérrez Estévez, 1992: 420).

interacción [y por las artistas de Ocumicho] como el de máximo valor y utilidad, para la diferenciación” (1992:429).



Fig. 142: “Puesto de artesanías”
Zenaida Rafael
Julián, 2013.

En otras piezas el rasgo que distingue es el oficio. Hay obra de banqueros, pilotos, maestras o dueños de aserraderos y tortillerías, oficios de *turixes* o de los ricos del pueblo y distintos de las panaderas, las alfareras, los leñadores y agricultores. Estas últimas, son escenas de género costumbrista en las que se evidencia la representación de lo propio aludiendo a los oficios comunitarios.

De todos estos, llaman especialmente la atención algunas obras, muy pocas, que a modo de autorretrato develan la idea que las artistas tienen de su oficio. En unas, las que recrean una escena doméstica, se remarca el trabajo familiar en conjunto; en otras, las que transcurren en el tianguis, se observa la auto imagen que las creadoras tienen de su relación con “el otro”. En el ejemplo expuesto (Fig. 142) la alfarera aparece posando, como icono turístico, ante un personaje masculino de mayor tamaño que la artesana, una desproporción que más allá de la intención de la artista permite leer las asimetrías que estas mujeres viven frente a la hegemonía de la cultura occidental.

Por otro lado, así como la pobreza ensalza la conducta y cultura propia, los oficios y la indumentaria tradicional, en concreto la masculina, hacen lo propio con un tiempo anterior, con el “antes”, la época de la “comunidad ideal”, del respeto a los valores tradicionales y de la agricultura: Vestir “calzón de manta” -o en su defecto

sombrero de palma o *panikua* como signo metonímico- equivale a recordar el hombre campesino, que por oposición al ganadero (Báez, 2002) y al ciudadano, es moralmente superior.



Fig. 143:
“Sembradores”,
Verónica Carlos
Felipe, 2012.

Estas obras costumbristas (Fig. 143), más revival que representación, se oponen a las del “ahorita” moderno en una especie de contrapunto que remite a “el antes...ahorita”, “una especie de género histórico comparativo, que está destinado a normar el comportamiento actual [...] respecto al Antes. La narrativa respecto a este género nos ayuda a identificarlo como un continuo ir y venir entre el estilo de vida que se tenía en la comunidad” antes y ahora, o lo que es igual, entre el orden anterior y el desorden actual, comparaciones que se centran en el deterioro de los bosques, los cambios en el trabajo, la indumentaria, el idioma, el respeto y el buen comportamiento (Muñoz, 2009a:53).

El “respeto” es la manera genérica de nombrar la observancia de la norma sancionada a través de los bailes de feos (infra.) y también de las obras de Ocumicho, en las que se sanciona con tono igualmente chistoso aquello que se sale del comportamiento ideal, probando el efecto de ese diablo que mete la cola en todas partes.

Fuera del pueblo, los *turixes* son el epítome de la conducta desviada, un “otro” cuya moral se cuestiona y evidencia en las mojigangas de los diablos de pastorela y en unas piezas de barro que muestran un mundo cambiante, un concepto dual de la moral que se condensa en piezas como la de Elvira Martínez Rafael, titulada “la vida en el mundo” (Fig. 144).

En esta obra, la artista divide las gentes del mundo en torno a una escalera que sube a la Gloria; a la derecha hay mujeres que portan rosarios y hombres ataviados con gabanes tradicionales y signos alusivos al trabajo en el campo; en el conjunto de la izquierda, unas jóvenes vestidas con pantalón y otras en paños menores, bailan en el tubo de un club de alterne; son los primeros los que suben por la escalera hacia la gloria, metáfora plástica que ilustra la repartición de los hombres entre Dios y el diablo.



Fig. 144: “La vida en el mundo”, Elvira Martínez Rafael, 2011.

El resultado son obras que recrean las idas y venidas entre lo tradicional y lo moderno, a modo de recursos simbólicos que reelaboran las transiciones entre lo propio y lo ajeno (Canclini, 1990), piezas que ordenan identitariamente las gentes del mundo con un cierto trato oralmente preferencial para el “nosotros”.

3.3.- Prototipos “globales”



Las torres gemelas, 2002.

Si asistimos a la fiesta patronal de Ocumicho, el 29 de junio, podremos observar cómo se capturan las danzas en decenas de cámaras de video y teléfonos celulares que graban las imágenes que se verán pocas semanas después en “el norte”, en los Estados Unidos, donde la cultura comunitaria se retoma y se revive a través de la tecnología. En la plaza, la música de las bandas compite con corridos y sones al tiempo que se mezclan los cholos⁴⁵² con los nortños⁴⁵³, mujeres vestidas a la usanza tradicional con otras en trajes de noche cubiertos de lentejuelas.

Mientras tanto, en las casas de las artesanas⁴⁵⁴ se trabaja el barro frente a la televisión, aparato que funciona a modo de catálogo de ideas en el que se refleja la vida y acontecer de los *turixes*, los no purépechas que suelen comprar sus piezas y con los que mantienen un diálogo constante. En Ocumicho, como afirmó García Canclini (1990), sus habitantes entran y salen de la modernidad, pero también generan espacios y ambientes para la convivencia entre la tradición y la modernidad

Bajo este epígrafe se englobarán las obras que remiten a acontecimientos de tierras lejanas o a “ideas” que llegaron a Ocumicho desde otros lares: de lugares accesibles a través de la pantalla del televisor, unos muy remotos, como Irak, o más cercanos, como Nueva York; prototipos de España, Italia o Japón, conocidos en conversaciones de antropólogos y turistas; de los Estados Unidos de América en las fotos y videos de parientes migrantes; o formas históricas de Francia o el antiguo

⁴⁵² Movimiento urbano que nace en Los Ángeles, California (E.U.A.), durante la década de los 70 como manifestación de los sectores marginados chicanos y mexicanos.

⁴⁵³ Migrantes a los Estados Unidos de América, país que concentra a casi la totalidad de los emigrados de Ocumicho y de gran parte de México, y que comúnmente se conoce en esta localidad como “el norte”

⁴⁵⁴ Me refiero a ellas porque en su mayoría son mujeres.

Tenochtitlán, presente en Ocumicho mediante láminas que llegaron al pueblo como “encargos”.

Estos prototipos refieren el acontecer de un mundo que llega a Ocumicho y se recibe con gusto porque trae ideas nuevas que “les gustan a los gringos”, ideas que se desechan o reelaboran en obras que han circulado por la web, las portadas de libros académicos, las salas de museos y las galerías de arte, un camino en el que “las ideas” que llegaron al pueblo son devueltas a la metrópolis.



Estatua de la libertad, EEUU; “Estatua de” Sadán apunto de caer, Guerra de IRAK Liveracion o negocio del “Petroleo” (sic.)

La tensión entre la cultura hegemónica y las periféricas, subalternas o populares, ha sido ampliamente analizada por García Canclini, quien critica la conceptualización de “lo popular” como entidad subordinada, pasiva y refleja, sin negar las asimetrías en las relaciones de poder subyacentes entre la cultura hegemónica y las periféricas, que lo son fundamentalmente por razones étnicas y de clase, pero no total ni pasivamente.

“[...] al estar incluidos lo artístico y lo artesanal en procesos masivos de circulación de los mensajes, sus fuentes de aprovechamiento de imágenes y formas, sus canales de difusión y sus públicos suelen coincidir [...] Así como el análisis de las artes cultas requiere librarse de la pretensión de autonomía absoluta del campo y los objetos, el examen de las culturas populares exige deshacerse del supuesto de que su espacio propio son comunidades indígenas autosuficientes, aisladas de los agentes modernos que hoy los constituyen tanto como sus tradiciones: las industrias culturales, el turismo, las relaciones

económicas y políticas con el mercado nacional y transnacional de bienes simbólicos” (García, Op. cit.:227).

En la argumentación de García Canclini, Ocumicho tienen una presencia significativa como ejemplo de una hibridación cultural que reformula la vida moderna en las piezas de barro, unas obras que Canclini interpreta como apertura burlona a la modernidad, al tiempo que reivindicación y reforzamiento de lo propio. Escuelas, autobuses, aviones, comercios, bancos y acontecimientos mundiales forman parte del repertorio que manejan las artistas en un ejercicio creativo que coloca al observador urbano ante un espejo que lo “refleja” bajo la forma de diablos y sirenas que se asemejan a los diablos imitadores medievales, reveladores de las contradicciones internas del ser humano, juego “chistoso” y ambivalente de la modernidad desde un contexto indígena conectado y dialogante con un “exterior” que ya no están tan afuera ni tan lejos.

La relación de “los diablos de Ocumicho” con la modernidad, se remonta a sus inicios como respuesta a la demanda de un mercado urbano y extranjero motivado por las políticas públicas de los años sesenta y setenta del siglo pasado (supra.), piezas que circulan por ámbitos y públicos diversos pero que desde sus inicios –me refiero a los “diablos”, no a los juguetes- han estado insertas en el mercado global.

En 1963 es la primera ocasión en que se presentan las piezas fuera de las fronteras mexicanas, en la Feria Mundial de Nueva York (Archivo Louisa Reynoso; Gouy-Gilbert, 1987:28), desde entonces, y hasta la actualidad, turistas y comercializadores de artesanía mexicana han llevado los diablos a las vitrinas de tiendas, salones de coleccionistas, museos y acervos particulares de una amplia lista de países.

En este trasiego de figuras e información hay que destacar dos hitos: el encargo de dos colecciones, *Les trois couleurs d'Ocumicho*, presentada en el Centro Cultural de México en París en 1990 y *Ocumicho: arrebató del encuentro*, exhibida en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México y en el Museo de Arte Contemporáneo de Morelia, en 1993 (supra.).

En ambos casos las artistas hicieron algo a lo que ya estaban acostumbradas: interpretar al “otro”, en este caso histórico, con datos un tanto escasos que se resumieron en unas exposiciones cuyo éxito radica, más que por la fidelidad a los hechos históricos, por el aparente malentendido explicitado en muchas de las piezas, un malentendido atractivo para aquellos que ven reflejada la historia aprendida en obras

interpretadas por indígenas que parecen ser reivindicados en un arte que el público percibe como contestatario y rebelde.

El intercambio de información entre las artistas de Ocumicho y aquellos a los que se dirigen sus piezas es constante y se da a través de contactos favorecidos por los medios de comunicación, las nuevas tecnologías, el auge turístico de destinos exóticos y la facilidad de acceso a culturas ajenas, un ir y venir de imágenes que se incorporan al corpus de prototipos de cada taller en forma visual, gráfica u oral. Así lo refiere Canclini cuando recuerda el encuentro con un “creador de diablos” que hablando de sus fuentes empezó a sacar un repertorio de imágenes inspiradoras: “una Biblia ilustrada, libros religiosos y de arte (uno sobre Dalí) semanarios y revistas en español y en inglés ricos en material gráfico. No conocía la historia del arte, pero tenía mucha información sobre la cultura visual contemporánea, que archivaba menos sistemáticamente pero manejaba con una libertad asociativa semejante a la de cualquier artista” (Ibíd.:226).



El acceso a esta información se da fundamentalmente por la televisión gratuita, las radios regionales, los vídeos, fotos e información de los familiares migrantes, las experiencias en ferias estatales, nacionales e internacionales y el contacto directo con antropólogos, turistas, artistas y compradores que arriban/arribamos a la comunidad pertrechados con “ideas”, encargos concretos y libros de arte.

“Dragón”, 2003.

Las obras resumen y reelaboran este compendio de información a modo de un registro en barro de lo global y se acercan a lo que se ha conceptualizado como “estética kitsch” (Broch, 1979 en Flores, 2006) de lo popular, caracterizada entre otras cosas por combinar elementos de su tradición con otros del presente globalizado y

mercantilizado al tiempo que se muestra como una manera de “canibalizar” las diferencias representadas en las obras (Flores, 2006; 2001b)

En el tiempo que viví en Ocumicho, observé que el consumo televisivo prioriza las telenovelas, programas musicales y de concursos, sin embargo no he conocido piezas que se ocupen de estas temáticas. Entre todas las imágenes que ofrece la televisión detecto una tendencia particular a representar los grandes acontecimientos mundiales, como la guerra de Irak, el atentado de las torres gemelas y la ejecución imaginada de Bin Laden, relatos de realidades distintas pero cercanas por la cantidad de ocumichenses que viven en EEUU o por el protagonismo de este país en los noticieros. Intuyo que esta predilección se debe a la extensión del territorio comunitario en la diáspora que suponen los Estados Unidos de América.

En este ir y venir de información, las artistas de Ocumicho reconocen el gusto de sus compradores potenciales, escuchan qué se piensa de sus obras, saben que sus piezas se encuentran en museos, tiendas y galerías de arte y van añadiendo poco a poco datos a esa bolsa en la que se apiñan las ideas que los otros tienen sobre ellos y la que estos se van formando sobre los primeros, contactos mediados por las relaciones de poder.



“El árbol de la vida avatar”,
Jesús Manuel Martínez, 2014.

No parece casual la reinterpretación en barro de la película *Avatar*, de James Cameron, una ficción fílmica que relata la lucha de un pueblo indígena por mantener su modo de vida en conexión con su árbol sagrado, argumento que es reinterpretado como un “árbol de la vida de avatar”, síntesis de la agencia de la obra de otros creadores en

uno de Ocumicho, en este caso los de Metepec y Cameron en don Manuel Martínez, ¿selección casual o reivindicativa?

El resultado son obras que agrupan en una sola pieza lo propio y lo ajeno, ese es el caso del hombre araña capturando un dragón bajo el auspicio de un Cristo auxiliador, unión de ídolos locales y hollywoodenses en un sólo propósito; formas híbridas, creatividades que se apropian de imágenes globales y las devuelven a la metrópolis reformuladas.

En palabras de Canclini: “si bien el cosmopolitismo es más frecuente en la cultura de élite, también en la música y la plástica populares hallamos apropiaciones híbridas de los repertorios metropolitanos”. (1999:114)

“Más allá de las narrativas fáciles de la homogeneización absoluta y la resistencia de lo local, la globalización nos confronta con la posibilidad de aprehender fragmentos, nunca la totalidad, de otras culturas, y reelaborar lo que veníamos imaginando como propio en interacciones y acuerdos con otros, nunca con todos. De este modo, la oposición ya no es entre lo global y local (...) La diferencia no se manifiesta como compartimentación de culturas separadas, sino como interlocución con aquellos con los estamos en conflicto o buscamos alianzas” (Ibíd.: 123)

La Estética

SECCIÓN III

SECCIÓN III

La estética

En esta sección pretendo argumentar la pertinencia de hablar de un sistema estético purépecha, exponer las categorías observadas como rectoras del gusto y analizar los valores que deben acumularse en una obra para aplicar cada categoría; lo anterior lo haré tomando como referencia el locus estético, la lengua y la producción artística de diversas comunidades con el propósito de perfilar la matriz que, como parte del hábitus de las artistas de Ocumicho, configura el marco de opciones de las que se desprenden sus prácticas individuales y el estilo colectivo.

Desde 1995 he analizado de manera continuada la producción estética de Ocumicho, tanto los juguetes como aquellas que son de “puro lujo”, es decir, las que no tienen ninguna función y que se engloban bajo el rubro de “diablos de Ocumicho”.

La pregunta que guía mi análisis es si las obras creadas para un público no purépecha comparte valores con el sistema estético al que pretendo aproximarme.

En un inicio mi interés se centró exclusivamente en las piezas de barro policromado, pero pronto me percaté de que existía una proximidad entre los patrones de dichas obras y otras manifestaciones como las danzas, la indumentaria o los arreglos de santos. Fue entonces cuando comprendí que debía identificar el *locus* estético (Maquet, 1999) de Ocumicho, es decir, aquellas creaciones que tienen una intención estética, en la búsqueda de reconocer los criterios que priman a la hora de tomar decisiones en los actos creativos.

La otra vía de análisis que utilizo en mi argumentación aborda la lengua como un nudo central de la interpretación; para ello, enlisté las palabras más utilizadas en español para calificar objetos, danzas, arreglos de santos, vestido, personas, etc. y busqué su traducción al purépecha. De esta manera generé un cuerpo de conceptos que nutren el juicio estético explicitado comunitariamente sobre representaciones diversas.

Hecho esto puse en relación todo lo anterior para generar un relato que da respuesta a mi pregunta inicial: en Ocumicho sí existen categorías comunitarias del gusto estético que permean la elaboración de obras realizadas para “otros”. Parte de mis conclusiones las expresé hace algunos años en un texto que titulé “Categorías del gusto

en la escultura de Ocumicho, un pueblo purépecha” (Garrido, 2001)⁴⁵⁵ mismas que aquí se retoman y amplían.

Conceptualmente estoy hablando del gusto, de valores y categorías estéticas, es decir, me muevo en el campo de la “estética” concepto de cuna occidental y empleo controversial.

La literatura antropológica sobre el tema se divide en dos grandes grupos, por un lado están aquellos autores como Gell (1995, 1998) y Firth (1995) que consideran necesario apartarse de la estética para poder realizar una verdadera antropología del arte y por el otro están aquellos como Coote y Shelton (1995) que realizan propuestas concretas de acercamiento a la estética de otras culturas.

Para Alfred Gell (Op.cit.) el objetivo de la antropología del arte debe ser analizar cómo “trabajan los objetos” en sus culturas originales, asunto central que desde su punto de vista ha sido relegado por el estudio de las funciones de los objetos, su significado o su capacidad de comunicar. Para este propósito, dice el autor, la estética es un lastre.

Alfred Gell afirma con vehemencia que la estética no occidental no es un asunto que pueda, ni deba abordarse desde la antropología del arte:

“No creo que la elucidación de sistemas estéticos no occidentales constituya una antropología de arte. En primer lugar, tal programa es exclusivamente cultural, más que social. La antropología, desde mi punto de vista, es una disciplina de las ciencias sociales, no una humanidad. La distinción, lo admito, es evasiva, pero esto realmente implica que la antropología del arte se centre en el contexto social de producción de arte, circulación, y recepción, más que en la evaluación de obras de arte particulares que, a mi parecer, es la función de un crítico [...]

No estoy en absoluto convencido de que cada cultura tiene un sistema ideacional comparable con nuestra propia “estética”. Creo que las ganas de ver el arte de otras culturas estéticamente nos dice más acerca de nuestra propia ideología y su cuasi-veneración religiosa de los objetos de arte como talismanes estéticos, que sobre estas otras culturas. El proyecto de la “estética” indígena está orientado fundamentalmente a la refinación y a ampliar la sensibilidad estética del público del arte occidental, para facilitar un contexto cultural sin el que los objetos de arte no-occidental no pueden asimilarse a la categoría de arte occidental de apreciación estética. [...]

Sistemas evaluativos, de la clase que sean, son sólo de interés antropológico en la medida en que son una parte de los procesos de interacción social, a través de los cuales son generados y sostenidos [...] La antropología del arte no puede ser el estudio de los principios estéticos de tal o cual cultura, sino de la movilización de los principios estéticos (o algo parecido) en el curso de la interacción social” (Gell, 1998: 2-4).

⁴⁵⁵ Este texto ha sido ubicado por otros autores en la antropología del arte y la estética (Méndez, 2002).

En otro momento de su texto afirma que el juicio estético es un acto mental mientras que los objetos de arte son producidos y distribuidos en el mundo social y físico (Gell, *Ibíd.*: 2), un enunciado que somete a la estética al mundo de “lo invisible”, una posición que no comparto. Al contrario, en consonancia con Geertz, considero que “aunque contiene ideas, la cultura no existe en la cabeza de alguien; aunque no es física, no es una entidad oculta” y el objeto creado es el resultado de una serie de prácticas y decisiones creativas culturalmente mediadas y materializadas en el objeto artístico.

En el caso de Ocumicho, estética y ética van de la mano y su comprensión es posible a partir de las prácticas sociales; los juicios de valor basados en principios culturales éticos y estéticos marcan las relaciones de las personas con los objetos y entre las personas mismas, juicios que derivan de valores culturalmente compartidos y que modulan las prácticas sociales de creación, circulación y consumo.

En el proceso de creación, los valores del “gusto” intervienen en la toma de decisiones y se materializan en el objeto; utilizando palabras de Gell, el prototipo es “abducido” por el objeto a partir de la agencia del creador, la cual es mediada por los valores estéticos que le llevan a seleccionar tal o cual prototipo y representarlo, por ejemplo, con una gramática compositiva y cromática determinada. A su vez, esta toma de decisiones determina la eficacia “estética” del objeto, un tipo de agentividad que marca la elección del público, del consumidor y sus espacios de circulación.

El rejuego de relaciones dadas en *the art nexus* está atravesado por el juicio estético y desde mi punto de vista, la propuesta de Alfred Gell queda trunca al negar su incorporación cuando se estudian manufacturas que son generadas con la intención de estimular el gusto estético del público-mercado; más aún cuando hablamos de objetos, como las esculturas de barro policromado de Ocumicho, creados en una cultura no occidental para un público occidental y ubicados en un estado liminal colindante con el campo artístico⁴⁵⁶.

En contraposición al planteamiento de Gell, esta tesis plantea no sólo la pertinencia, sino la necesidad de abordar la caracterización de la estética indígena desde la antropología para la comprensión de los *índex*, u obras, al menos en los casos como el que nos ocupa, que han sido creados con una intención estética y la pretensión de estimular el gusto del receptor. Considero que sólo podremos comprender “cómo trabajan” en sociedad los objetos estudiados si realizamos el ejercicio de interpretar los valores -entre otros, los estéticos- desde los que fueron creados y en los que radica parte

⁴⁵⁶ En el sentido de Bourdieu (1998)

de su eficacia. En este sentido, difiero de los planteamientos de este autor y aunque asumo el riesgo del sesgo cultural de mi mirada no puedo obviar la necesidad de analizar los fundamentos estéticos y del gusto de una cultura en la que se imbrican las creadoras de las obras de Ocumicho.

Mi aproximación a las categorías del gusto de Ocumicho fue a partir de una proceso que responde a lo que yo llamaría la lógica de la cotidianidad, es decir, lo escuchado, observado, oído, tocado y en general todo lo experimentado en campo, va educando de cierta manera la percepción y te acerca a esa otra manera de mirar, valorar y ordenar la realidad. Una manera ajena, pero después de un tiempo, ya no tanto.

No aspiro a la pretensión de Coote (1995) de “ver como ven” las personas de Ocumicho, pero sí pretendo sondear su percepción y su sistema de valores éticos y estéticos, desde los que se califica el efecto de los objetos de arte (Shelton, 1995) que no es otra cosa que parte del análisis de “cómo trabajan” dichos objetos (Gell, 1995).

De los autores nombrados llamó especialmente mi atención el texto de Coote (Op. cit.) sobre los Nilotes de Sudán, pueblo ganadero sin producción visual, cuya estética es estudiada a través del análisis de las “maravillas” de la visión del vivir diario, centrando la atención en los objetos que son más valorados por los Nilotes, de tal forma que Coote perfila la estética de este pueblo a partir de sus danzas, juegos, poesía y canto, proceso que se asemeja al seguido en mi investigación, con la diferencia de que mi mirada partió de los momentos festivos, es decir, excepcionales pero reiterados, para comprender las categorías de pensamiento (Coote, Op. cit.: 250) y de juicio, que se articulan en torno a los objetos y prácticas culturales.

Un énfasis que hace Shelton y que quiero recuperar es la necesidad de no forzar las categorías indígenas para adaptarlas a los términos occidentales. Cuando ese propósito se abandona, dice el autor, estamos en disposición de describir amplios campos de experiencia que corresponden a vivencias históricas y culturales cuyo sentido se puede aproximar al de otras culturas, incluyendo la nuestra. Su trabajo, situado en la vida y pensamiento Huichol, le permite al autor categorizar objetos, apreciar los criterios del juicio estético y aproximarse a lo que sería una teoría de la belleza Huichol (1995:210).

Mi trabajo se asemeja a los de estos dos autores, que se interesan por la percepción, la valoración y la conceptualización de objetos y prácticas a partir de las

lenguas nativas y manifestaciones diversas como danzas, cantos, gestos, juegos, textiles y más.

En la búsqueda de experiencias similares en otras regiones de México, leí un texto de Catherine Good (2010) en el que desarrolla el concepto de “sistema estético”, mismo que considero adecuado para nombrar el ejercicio que realicé años atrás y que ahora amplío: definir los componentes de un “sistema estético” que ordena el mundo, o los mundos, que rige lo social y que se expresa en varias esferas de la vida como los altares caseros, las ofrendas y objetos creados para públicos externos, como el *papel amate* en Guerrero o los diablos en Ocumicho, que “emergen de este sistema estético que ordena objetos, colores, formas” (Good, Ibíd.: 61).

Ligo este sistema de ordenamiento con el que Bourdieu (2007) señala como sistema práctico de percepción y apreciación, que le permite al individuo social distinguir, entre otras cosas, lo bello de lo feo o lo bueno de lo malo, es decir, organizar el mundo a partir de un sistema de valores culturales interiorizado, que integra el hábitus de la persona, disposición de la que se derivan sus posibles prácticas. Acercarme a dicho sistema estético de ordenamiento, apreciación y percepción en la cultura purépecha y en la comunidad de Ocumicho, es el propósito de esta sección de la tesis.

1.- Estética purépecha

El concepto de “estética”, desde que fuera acuñado por Baumgarten en el siglo XVIII como “la teoría de la sensibilidad” -reflejo de su origen etimológico, del griego *aisthesis*- ha tenido una amplia evolución a lo largo de la historia que no será abordada en este trabajo. En la tradición occidental el concepto ha girado en torno a la reflexión acerca del arte y de lo bello (Bayer: 1993) y en consonancia con Shelton y con la propia ruta que siguió mi indagación, es pertinente preguntarse por la existencia de conceptos y experiencias similares en el ámbito estudiado.

Una pregunta necesaria es si existe una palabra similar a la de “arte” en la lengua purépecha. Tal como afirma Maquet (1999), esta interrogante ha sido recurrente en los estudios antropológicos del arte y la respuesta generalizada es que en la mayoría de las culturas no literarias que se han estudiado, no existe una palabra que se corresponda.

La palabra más cercana en purépecha a la de arte parece ser *úkata*, cuya traducción sería “lo hecho con las manos”, lo cual dista mucho del concepto occidental que nos ocupa. En la vida cotidiana distintas manifestaciones estéticas como la música, el vestido, el adorno del santo o la artesanía, no se nombran “arte”. Tampoco es común escuchar a un artesano decir en purépecha que es artista o artesano, al preguntarle dirá “hago ollas”, “hago rebozos⁴⁵⁷”; es decir, son los objetos los que definen su oficio⁴⁵⁸, al tiempo que a estos -a los objetos realizados- los define el grado de perfección obtenida en su elaboración (Franco, 1998).

Sin embargo, no ocurre lo mismo al hablar en español. Entre artesanos⁴⁵⁹ que mantienen vínculos con instituciones, galeristas, compradores extranjeros, antropólogos o expertos en arte popular, escuchamos el manejo de palabras como arte, artesanía, artesano, artista, arte popular o arte fantástico. Existen además prácticas como la de firmar las piezas y la aplicación de exigencias propias del arte occidental -que no exclusivas del mismo- como la innovación, la originalidad o el valor agregado de la pieza única. Además, los artesanos sí categorizan sus obras: en los talleres se hacen suvenires, piezas que se llaman “chiquitas”, “sencillas” y otras que algunos definen como “arte popular”, y otros como “piezas especiales”, “de puro lujo” o “piezas de concurso”, estas son aquellas que pretenden destacar sobre el común.

En Ocumicho, hace 14 años, me vendían una pieza al doble de precio que otra similar, porque estaba firmada; los diplomas de concursos que durante mucho tiempo sirvieron para tapar las entradas de aire de las trojes, ahora forman parte de la presentación de algunas artistas, un currículum que muestra la trayectoria al público como un valor agregado de las obras; los libros en los que salen sus nombres se intercalan entre las piezas, a modo de presentación junto a los folletos de registro de marca colectiva, estrategias de diálogo con un campo que comprenden parcialmente pero del que se van apropiando las artistas.

⁴⁵⁷ Prenda femenina de vestir que se utiliza para múltiples usos y funciones.

⁴⁵⁸ Tal como ocurría en época prehispánica y durante la colonia (Mejía, 2004; Miranda, 1997; Reyes, 1997)

⁴⁵⁹ Emplearé el concepto de artesano para referirme a las personas, hombres y mujeres, que tiene un oficio del que surgen piezas que son llamadas artesanía por el público extracomunitario e institucional, algunos de los cuales, como Ocumicho, también ocupan un estado liminal entre el campo del arte y el artesanal.

Es decir, no existe una palabra similar a la de “arte” en purépecha, pero sí nociones y prácticas que se activan en la relación con un público para el que dicho concepto tiene sentido.

Lo anterior no es una realidad generalizable a todos los artesanos de Michoacán, pero permite afirmar que en el ámbito artesanal sí se da una reflexión en torno al arte - en el sentido occidental del término- y su significado, una reflexión que surge a partir de las interrelaciones recursivas dadas entre autor-obra-público.

Cosa distinta ocurre con la segunda parte de la acepción de estética que manejamos aquí, “la reflexión en torno a lo bello”. No contamos con textos en los que se sistematicen estas reflexiones y tampoco puedo afirmar con rotundidad que existen expertos en pensar sistemáticamente acerca de lo bello, pero sí he conocido prácticas en las que todo indica que existen especialistas depositarios de un saber que tiene que ver con lo ético y moralmente bello.

Los artesanos, músicos y danzantes son especialistas en crear obras bellas o feas, según sea la intención, pero además hay personas investidas de un carácter de autoridad, como los Cabildos y el *uandari*⁴⁶⁰, que llegan a desarrollar acciones vinculadas con la transmisión de valores en los que lo ético y lo estético se entrecruzan. Por ejemplo, el *uandari* entre otras cosas, es el encargado de hablar con los novios recién casados. Novios y familiares escuchan las palabras del *uandari* y la experiencia de este momento propiamente ritual, se traduce al español de la siguiente manera: “habló bonito” y así se refieren también a su oficio: “el que sabe hablar bonito”. Es “bonito” por lo que dice, habla del vivir bien, de cosas bonitas, éticamente bellas.

Otro ritual en el que hay autoridades vinculadas a una creación estética es la conformación del adorno del San Pedro y San Pablo por parte de los Cabildos y cabildas⁴⁶¹ de Ocumicho (Fig.1).

⁴⁶⁰ Según el *diccionario de la lengua phorhépecha* de Velásquez (1978: 217) es el “casamentero; intérprete; orador, el que habla”.

⁴⁶¹ Ser Cabildo es un nombramiento vitalicio que se adquiere tras haber ocupado los cargos mayores de la comunidad, antiguamente para ser Cabildo el matrimonio debía ocupar todos los cargos del pueblo, este requisito se ha flexibilizado pero sigue siendo necesario demostrar el servicio al colectivo a través de los cargos, lo que le otorga el nombramiento de mayor prestigio en la comunidad, una especie de consejo de ancianos con autoridad en cuestiones de índole religioso y ritual.



Fig.1: Cabildas haciendo el adorno de los panes, el *Iórhati* Ocumicho, Fiesta de San Pedro 1999.

La escena transcurre de la siguiente manera: todos los acompañantes del carguero y su esposa están en su casa preparando comida y recibiendo parientes en una actividad constante. Hay un momento en el que los Cabildos entran en una habitación de la casa y las cabildas en otra con el propósito de crear un arreglo de flores, panes y frutas que tiene un papel central en la danza de moros que se celebrará en la plaza del pueblo.

Lo interesante en este caso es que, al menos entre las cabildas -donde tuve la oportunidad de asistir- hay una transmisión formal del conocimiento que implica el acomodo del arreglo. Una cabilda veterana le enseña a la de más reciente ingreso cómo “debe hacer” las cosas, donde va cada plátano, cada manzana y cada pieza de pan, es decir, hay un canon, una norma acerca de cómo debe ser el arreglo para que se vea bien; es estricto, no es casual y denota una clara intención estética institucionalizada.

Estos dos casos los interpreto como signos de una posible presencia de expertos sobre la reflexión en torno a lo ético y estéticamente bello. La siguiente pregunta implica indagar sobre cómo se categoriza estéticamente el mundo en la cultura purépecha.

2.- Categorías clasificatorias del gusto purépecha.

Preguntar en el ámbito cotidiano por conceptos como el de belleza resulta de difícil respuesta. No definimos habitualmente las categorías estéticas, pero sí las utilizamos a la hora de pensar y describir el mundo, de tal manera que resulta posible realizar un registro de categorías clasificatorias de fenómenos estéticos diversos.

Este fue el primer paso que di: hacer el registro en español de dichas categorías clasificatorias que adjetivan el mundo estético. Sin embargo, el mundo de las ideas exige la aproximación a partir de la lengua materna, lo que me llevó a buscar traducciones al purépecha de las palabras registradas en español. El resultado de este ejercicio fue interesante, pero tenía muchas lagunas al generar mis interpretaciones a partir de traducciones literales por lo que solicité el apoyo de una especialista en traducción⁴⁶² del purépecha, Guillermina Ochoa Lázaro, con quien pude acercarme de una manera más veraz a las categorías, sus ámbitos de aplicación y matices de significado.

Durante el trabajo de campo en diversas comunidades⁴⁶³ y en Ocumicho, se escuchan palabras como *bonito*, *bien bonito*, *bien hecho*, *bien doble*, *de lujo*, *alegre*, *parejito*, *feo*, *bien feo*, *chueco*, *finito o chistoso*, que se refieren a partes concretas del proceso de elaboración de un objeto de arte. Estos y otros adjetivos pueden englobarse en dos palabras-conceptos purépechas: *ambákiti*, *no ambákiti*, cuyas traducciones simplificadas serían *lo bueno* y *no bueno* las cuales, centradas en la valoración ética y moral del mundo, se aplican en el ordenamiento estético de las cosas.

Ambákiti es “lo positivo”, “lo bueno”, “de calidad” y se vincula con el “vivir correctamente”, “lo limpio”⁴⁶⁴, “sano”, “delicado”, “luminoso” y una serie de significados que comparten la cualidad de ser atributos positivos entre los que se encuentra “lo bonito” y “lo bien hecho” (Garrido, Op. cit.).

Esta categoría tiene un matiz muy importante para el caso de las manufacturas, el de la “calidad”. Tal como explica Guillermina Ochoa, *ambákiti* se utiliza para referirse a una persona moralmente destacable, una persona “de calidad”, de respeto. Se

⁴⁶² Los resultados que aquí se presentan surgen a partir de la colaboración de Guillermina Ochoa Lázaro, hablante de purépecha y especialista no sólo en la traducción sino en la comprensión de sentidos culturales de la lengua.

⁴⁶³ En los últimos 13 años he realizado trabajo de campo ligado a proyectos de investigación en el ámbito artesanal en 32 comunidades purépechas.

⁴⁶⁴ Al respecto Reifler apunta para Chiapas como una de las normas de una persona “no descarriada” la limpieza: “Una norma es que su cuerpo y su ropa deberán estar limpios”. (1986: 140)

emplea con mucha frecuencia para referirse a alimentos como las frutas y en el caso de los objetos, nos dice ella, una pieza *ambákiti* debe integrar lo bien hecho, la calidad de materiales y lo visualmente bonito “todo debe ser perfecto” para recibir ese calificativo.

En torno a esta idea de calidad, Moisés Franco establece que las obras “pueden clasificarse dentro de una escala de perfección. Generalmente se consideran tres grados, pues el objeto elaborado es: *ambákiti* (perfecto), *sesi jasi* (bueno) *un sesi ukata* (mal hecho)” (1998:124), objetos que son valorados, ordenados y calificados por su belleza y presentación (Ibíd.: 126).

No ambákiti es la negación de lo anterior, todo lo negativo. Se aplica para definir “lo malo”, “podrido”, “lo no sano”, “lo sucio” “sin calidad” y por ende, “lo feo”. Su fuerza como categoría ética se muestra cuando se aplica para designar a un personaje mítico como el “diablo”, malo y feo -aunque pueda ser visualmente bello en algunos mitos-, lo moralmente feo.

La fealdad encuentra un grado distinto, tal vez más intenso para los sentidos, en la palabra *kíchakueni jási*, lo asquerosamente feo, “como un perro descarapelado” -dice Guillermina Ochoa- un adjetivo vinculado con la suciedad y el mal olor pero también con actitudes negativas y una vez más con el diablo, “*Ikichakua*” (Garrido, Op.cit.). Esta es una categoría que se utiliza para calificar aquello que lleva a extremo el desagrado.

Lo “chistoso”, es otra categoría que se maneja claramente en español para referirse a situaciones divertidas, curiosas, distintas, historias o metáforas con doble sentido. Las construcciones en purépecha que se suelen aplicar, tal como lo analiza Guillermina Ochoa, dependen de aquello a lo que se refiera: *terekurpiri*, el que hace reír a la gente; *tsíperujtirini*, algo que me hizo reír, una situación como un perro que se tropieza y *Terenkureni jasi*, algo que está chistoso, que conlleva en su forma la cualidad de hacer reír.

La risa es ambivalente, se relaciona con la alegría de vivir, con la vida misma y así lo refleja la lengua con palabras como *tsípenarhini*, la risa, de la que se deriva otra como *Tsípeni* que viene a significar “alegrarse, gozar, recrearse; reír; vivir la vida” (Velásquez, 1978:209), pero también se asocia a lo negativo, y muestra de ello es el hecho de que una misma palabra se utilice para definir a una persona maldita y a una persona alegre o chistosa: *Pajtsí* (Velásquez, 1978:78)

La risa, como veremos más adelante, se vincula con formas que pueden ser visualmente feas y/o cuyos contenidos transgreden la norma.

En el plano visual, las categorías principales son *sésasi* y *sési jáshiti*, lo que es y está “bonito”, “lindo” de cuyas negaciones se deriva “lo feo”.

“Lo bonito tiene que ver con lo aceptado por todos, lo que no altera las reglas sociales de la comunidad y, sí, tiene que ver con lo ético, moral, respetuoso, admirable, es decir, lo ideal, por ejemplo, una mujer que sabe vestir y comportarse de manera que agrade a todos, pero cumpliendo las reglas. Lo feo por su parte, es todo lo contrario, lo que va en contra de las reglas establecidas, lo que altera el equilibrio social, lo que echa a perder lo bonito”.⁴⁶⁵

Estas categorías muestran el vínculo tan estrecho que existe entre las clasificaciones estéticas y éticas⁴⁶⁶, tal como lo fue en la historia occidental, permeando las prácticas artísticas y las reflexiones estéticas de occidente desde Platón hasta el romanticismo (Tatarkiewicz, 1997; Bayer, 1993) y de otras culturas del mundo estudiadas por una antropología del arte que reconoce el estrecho vínculo entre estética y moral (Coote y Shelton, 1995; Sharman, 1997). En el caso que nos ocupa, ética y estética son un par asociado que ordena las categorías del gusto y del juicio estético purépecha.

3.- Los valores estéticos

Una vez esbozadas las posibles categorías del gusto estético purépecha, el paso lógico es preguntarse por las características que debe contener una obra para aplicarlas. Lo que me interesa en este momento, es dilucidar cuales son los valores estéticos necesarios para que una creación plástica (un objeto, una ofrenda o un vestido) sea calificada como bonita, fea o chistosa en la cultura purépecha.

Entenderemos los valores estéticos como aquellas cualidades concretas, estéticas o extraestéticas que, percibidas en conjunto, provocan un juicio estético determinado (Ramos, 1950).

“La producción artística, [...] resulta de un proceso orgánico de creación en el que es concebida, desde luego, como un todo y realizada como una unidad indisoluble de sus elementos constituyentes. Por eso también la impresión estética que produce en el espectador es unitaria; sus diversos elementos aparecen coordinados en la vivencia del sujeto como una totalidad en que se hace manifiesto el sentido de la obra contemplada. (...) La inteligencia se enfrenta aquí con un objeto esencialmente irracional y lo más que puede decir sobre él es que, aun cuando lo concebimos como un valor distinto a los otros, lo que llamamos belleza es en concreto una constelación de valores. [...] La belleza

⁴⁶⁵ Comunicación personal de Guillermina Ochoa Lázaro.

⁴⁶⁶ Este hecho ha sido interpretado como una visión estética del mundo que encuentra raíces profundas en el Levítico, marco referencial incorporado durante la evangelización que permea muchas estructuras de pensamiento (Gutiérrez, 2001b).

no es una cosa aparte de los contenidos del arte, sino un ordenamiento de todos ellos en dirección a la belleza”. (Ibíd.: 108)

Bajo esta idea el propósito es analizar los valores concretos que apuntan hacia cada una de las categorías esbozadas anteriormente, aislando dichos valores bajo la asunción de que en la experiencia estética todos ellos se encuentran imbricados.

Como ya mencioné, para lograr lo anterior establezco cruces entre distintas manifestaciones del locus estético purépecha.

De todas las posibles expresiones a analizar, puedo afirmar que es en el ritual y la fiesta donde los hombres y mujeres purépechas desarrollan una mayor inversión de energía social orientada al deleite, al gusto y a la búsqueda de la experiencia estética a través de las danzas, la música, los arreglos de santos, el adorno de calles y templos, castillos de fuegos pirotécnicos o la indumentaria.

En todas estas manifestaciones los purépechas buscan expresar la fealdad y la belleza, lo bueno y lo malo, con matices diversos que analizaré a continuación a manera de valores del juicio y del gusto de un sistema estético que como veremos, gira fundamentalmente en torno a la noción de persona perceptible y de orden grupal, es decir, el cuerpo, gesto y comportamiento social conforman un núcleo del que derivan la mayoría de los valores estéticos-éticos purépechas.

3.1.- Lo bien hecho y lo mal hecho: la valoración técnica

La valoración técnica es uno de los aspectos más observados por los creadores de toda la región y se liga a la idea de “calidad” y perfección en base a la que se califican sus obras, ordenadas como ya se dijo, en tres categorías: *ambákiti* (perfecto), *sesi jasi* (bueno) *un sesi ukata* (mal hecho)” (Franco, Op. cit.:124), la pregunta es cómo se mide cada una de estas categorías.

En distintas manufacturas, como la elaboración de piezas bordadas, de rebozos, de tallas en madera y de la escultura en barro de Ocumicho, he observado que la evaluación técnica de una pieza se basa en algunos o todos los indicadores siguientes: la cantidad de trabajo/tiempo/esfuerzo invertido, que se relaciona directamente con la ornamentación y con el estar hecho a mano, sin ayuda de herramientas mecánicas o de otras personas; la innovación; la aptitud; la calidad de las materias primas utilizadas; no tener roturas ni remiendos; utilizar técnicas antiguas y estar “parejitas”, con todo en su lugar.

De las nombradas, la primera es la que más se escucha entre las y los creadores,

que una pieza “tenga mucho trabajo” o cuya dificultad técnica le añada la cualidad de ser “muy trabajosa”, un valor que se compone de otros: el tamaño, la cantidad de ornamentación “estar bien doble” y estar hecha a mano y sin “ayudas”.

En el caso de Ocumicho, las figuras de moldes tienen un valor técnico inferior a las “artesanías” porque las primeras se hacen con la “ayuda” del molde y las segundas son “puro a mano”; otro tipo de ayuda que quita valor a las obras es la de otras personas, pagadas o de la misma familia.

Cuando una mujer realiza una pieza al completo es más valorada que si recibe ayuda de su familia en el pintado o modelado, y estas lo son más que si la ayuda es pagada a alguien ajeno de la familia o si las piezas son compradas crudas.

Una de las partes del proceso técnico más valoradas es el modelado de la pieza, algo que se liga con la cualidad de “tener sentido” para crear e innovar, aspecto muy apreciado ya que generar una forma nueva supone “sacar de la imaginación”, parir lo que posiblemente otros imitarán e implica en muchas ocasiones dificultades técnicas que superar.

La cantidad de decoración y el tamaño de las obras también se relacionan con el esfuerzo realizado, las “piezas dobles” son grandes y tienen “muchas cositas”, muy ornamentadas frente a las piezas pequeñas que requieren menos trabajo y a las menos decoradas.

La aptitud, categoría de la belleza contemplada por occidente (Tatarkiewicz, 1997: 191), es requisito de calidad en las obras purépechas, una máscara para la danza estará hecha de madera de “aile” o de “jaboncillo” para que sea ligera; un silbato de Ocumicho que no chifla no sirve, una pieza decorativa que se menea -que no asienta bien-, tampoco y un diablo en la feria de Zacán será menos apto que el toro que se llevará a bendecir por San Lucas para cuidar el ganado durante todo el año.

La calidad de los materiales utilizados y el cuidado en los acabados es fundamental, en Ocumicho, por ejemplo, se valora mucho la pintura que cubre bien frente a una pintura “aguada” y un barro con impurezas demeritará el trabajo realizado con una textura rugosa.

Las piezas “reventadas” en el horno tras la quema, con grietas y roturas, aunque puedan remendarse pierden de inmediato su valor, son obras que muestran el fracaso de una parte del proceso.

Por último, utilizar técnicas y motivos “de antigua” es muy valorado, sobre todo si hacía tiempo que no se empleaban, por ejemplo, piezas pintadas con anilinas y

barnizadas con japonés, pero todo ello debe estar trabajado de tal forma que el observador sea capaz de percibir la paciencia para que todo esté “parejito”, equilibrado, con cada parte en su lugar.

El resultado mejor logrado será una obra “ambákiti” muestra de un *trabajo hecho con pasión*, entrada del diccionario de Gilberti de 1559 (1901:499) que denota una cualidad del buen hacer.

3.2.- Lo feo-chistoso

¿Qué y cómo se provoca la risa en el ámbito purépecha? en lo cotidiano me ha resultado difícil comprender qué es lo que motiva la risa pero en los espacios del ritual la cultura humorística se deja ver con mayor claridad en manifestaciones como “el perdón”, “la pastorela”, “las danzas de feos”, “la chanarakua”⁴⁶⁷, “el carnaval” y otras que incluyen entre sus performances el juego y el humor, manera propia de la ritualidad purépecha, destacada por autores como Araiza y Villar para el contexto que nos ocupa, por Reifler para Chiapas, Jáuregui para otras culturas no occidentales, Bajtin para el Medioevo europeo, Caro Baroja para España y por Escalante para las celebraciones mexicas de tiempos prehispánicos.

El juego como actitud ritual predispone a todos los participantes al divertimento en una especie de paréntesis de las normas del cotidiano y en ese estado también existen acuerdos y tropos culturales establecidos cuyos rasgos se asemejan a lo referido por diversos autores para otras latitudes, modalidades de actos humorísticos que incluyen la violencia física, la burla, el “cotilleo”, las payasadas, las imitaciones satíricas (Apte, 1983, en Jáuregui, 2008); los actos propios del carnaval como las sátiras, bramidos y ruidos, violencia, libertades, bromas, borrachera, inversión del orden social, mascaradas de hombres disfrazados de mujeres, de diablos y el desenfreno, descrito por Caro Baroja para el carnaval español (2006), y por Juan Antonio Flores para casos americanos (2001), que encuentran paralelismos con las obras cómicas del Medioevo analizadas por Bajtin (2002).

Para el México prehispánico llaman mi atención los ritos de compensación emocional descritos por Escalante que acontecían tras las jornadas solemnes de sacrificios humanos, rituales lúdicos y de diversión pública (2009: 250-251) con juegos, bromas, escaramuzas, carreras y golpeteos en los que el elemento jocoso se

⁴⁶⁷ Traducido en la comunidad de Tiríndaro como “Juego de palabras”; Villar por su parte lo refiere como ch’anantirakwa, “algo más de un chiste” “juego de palabras”, “su raíz alude al juego y la comparte con la palabra ch’anantskwa, el juego con el que se le llama al carnaval” (2000: 39).

logra a través de la desproporción en las formas, la representación de animales o los gestos y bailes “agudillos, deshonestos y desvergonzados” como el “*cuecuechcuícatl*”, baile de temblor o de la cosquilla donde había muchos “meneos”, “visajes” y “deshonestas monerías” en el que participaban “indios vestidos como mujeres” y personajes que simulaban estar borrachos, “fingiéndose ellos y ellas borrachos, llevando en las manos cantaritos y tazas, como que iban bebiendo. Todo fingido, para dar placer y solaz a las ciudades, regocijándolas con mil géneros de juegos”⁴⁶⁸ descripciones que me remiten a los bailes de “feos” del ámbito purépecha, que abordaré más adelante.

Un texto que merece atención especial es el Reifler en el que analiza el humor ritual en la altiplanicie de Chiapas, estudio de caso del que se desprende que el humor ritual gira en torno a la transgresión de las normas culturales, ya sea por los habitantes de las comunidades estudiadas, por los “otros” forasteros, por las criaturas míticas malignas, los animales o los descarriados de la comunidad, en cuyo comportamiento, forma de vestir, sexualidad o gestualidad, se encuentran los modelos para la personificación humorística ritual (1986: 150).

En esta revisión encuentro muchas similitudes en el qué y el cómo se hace reír en distintas latitudes y temporalidades, casos que encuentran coincidencia en la cultura purépecha contemporánea, en la que lo que hace reír podría ordenarse en cinco categorías: la transgresión de la norma y la representación de los “otros”, la antinomia, el diablo satírico y lo chueco, categorías que se articulan entre sí y que encuentran parangón en las formas escultóricas de Ocumicho.

a.- La transgresión de la norma y la representación de “los otros”.

El incumplimiento de roles y normas ha sido destacado tanto por Jáuregui como Reifler como la clave para analizar el humor ritual. El primero plantea que el estímulo de la risa es la percepción de que otro actor social ha incumplido su rol dentro del teatro de la vida cotidiana, risa que en forma de ridículo es analizada por Reifler como un medio de control social sobre el incumplimiento de las normas (Op.cit.:207), tanto del proceder como de la gestualidad⁴⁶⁹.

⁴⁶⁸ Descripción de Durán (1967, .I, p.194, en Escalante, 2009: 251) que remite a la simulación que exagera la borrachera y el enojo de los parientes de la novia cuando reciben a los parientes del novio que llevan el perdón tras el robo de la muchacha.

⁴⁶⁹ Estas normas tiene que ver, entre otras cosas, con el “porte y a la postura adoptada. Existen formas “adecuadas” para sentarse y caminar que son diferentes para cada sexo” (Op. cit. 141), un dato relevante para el caso analizado en la medida que coincide con lo que se expondrá. En el ámbito purépecha también hay reglas posturales, opuestas a aquello que hace reír.

En el ámbito purépecha encontramos dos prácticas del humor ritual de cuyo análisis derivaré las claves para comprender la categoría de lo feo-chistoso: me estoy refiriendo a el *ch'anantirakwa* y a las danzas de “feos”, personajes bajo los que agruparé a otros como los xerekis, ermitaños y diablos-changos de pastorelas.

El *ch'anantirakwa* en Santa Fe de la Laguna o la *chanárakua* en Tiríndaro, es un relato conocido como el “juego de palabras”, dictado en purépecha y representado por hombres adultos que se dirigen a otros hombres y mujeres, capaces de comprender los valores de lo correcto propios de un tiempo anterior en el que se respetaba “el costumbre”, una normatividad transgredida en el juego (Villar, 2000) para divertimento de los asistentes.

En la danza de los “viejos alegres” de Tiríndaro, los *tarés* principales⁴⁷⁰ retan con palabras a una audiencia que les responde con picardía:

“Vamos a la plaza te invito a una cerveza”, se lo dice el viejito a la mujer adulta, “mejor invítame a ver a tu hermano” le dice la señora, es como una albur [...] Van llevándole serenata a las anteriores cargueras y a las juezas actuales, y cuando entran en la casa van gritando como si fueran borrachos... uh, uh, uh [...] al final de la danza cada viejo busca a la maringuilla (son los jotitos⁴⁷¹ del pueblo) y la abraza [...] ahora piden esa danza para bodas y al final, cuando todos están borrachos piden esas canciones del limoncillo, la costilla y hacen desmadre, son alegres”⁴⁷².

En el caso de Santa Fe de la Laguna el *ch'anantirakwa* es “algo más de un chiste” dicen en la comunidad, un género narrativo estudiado por Villar Morgan (2000, 2004) quien lo considera “un medio de transmisión no intencional de normatividades”, de lo que “debe ser” y en el que la transgresión de roles es parte medular de los relatos, de tal forma que la risa o “el sentido cómico del relato” es marcado por la ejecución incorrecta de la norma, con lo que “se pretende establecer que si no se siguen las formas conforme ‘el costumbre’, se tendrá una sanción que, como burla, puede ser de tipo moral” (Villar, 2000:76).

En ambos casos la representación o el relato de una situación en la que se incumple la norma es lo que provoca la risa, sea por la conducta picaresca, con alusiones a la sexualidad y la borrachera, sea por faltas al cumplimiento de roles propios de hombres y mujeres, es decir, del “debe ser”.

⁴⁷⁰ Hombres mayores que hablan purépecha y que aún recuerdan cómo hacer las bromas, de los que ya quedan pocos, unos cuatro o cinco, aseguran los Ricardo Jiménez Lucas y Vicente Díaz Trinidad.

⁴⁷¹ Joto es la palabra utilizada en todo México para referirse a hombres homosexuales.

⁴⁷² Comunicación personal de Ricardo Jiménez Lucas, integrante de la danza de “los viejos alegres” y Vicente Díaz Trinidad, jóvenes de la comunidad de Tiríndaro, enero 2014.



Fig.2 Chenchekis de Santa Fe de La Laguna.

A mi parecer, la manifestación purépecha más evidente de búsqueda de la fealdad chistosa, ética y estéticamente hablando, está en los personajes carnalescos llamados *cherés* en Patamban, *chelés* en Sevina, *Chenchekis*⁴⁷³ en Santa Fe de la Laguna (Fig.2), “Burras” en Pichátaro, “feos” en San Juan Nuevo, *chereques* o *cherequis* [o *Xerekis*] en Charapan, San Felipe de los Herreros y Ocumicho⁴⁷⁴.

Etimológicamente podemos rastrear la palabra *Chereque*⁴⁷⁵ hasta la *Relación de Michoacán* donde aparece como el nombre de una danza referida como “chereque” (Le-Clezio, 2008) o “cherequa” (De Alcalá, 2000:458) en un pasaje interpretado por Le-Clezio (Op.cit.) como “una especie de locura demoniaca, [en la que] abandonan su dignidad de señores y proveedores de los fuegos sagrados para entregarse a una orgía de vino y danza” una “posesión destructora” recogida así por la *Relación de Michoacán*:

“y bailan todos un baile llamado Ziziqui Uaraqua (danza de las flores) y otro llamado Ariven y otro llamado Chereque (de Cherakua ¿fantasma?). Y el

⁴⁷³ *Chenchequi* significa “burro” y en otras comunidades como en Pichátaro estos personajes “chistosos” son llamados “burras” lo que me remite a la “misa de los burros” descrita por Bajtin (Op. cit.:75) en la que se representaba una misa dictada por un personaje que rebuznaba seguido por un público que hacía lo propio. El sentido de parodia es similar al que representan estos personajes purépechas y me pregunto si el nombre que reciben en estas dos comunidades tenga conexión con el caso descrito por Bajtin.

⁴⁷⁴ Esta danza ya no se representa en Ocumicho pero las personas mayores de 50 años la recuerdan y describen con las mismas características que para otras comunidades.

⁴⁷⁵ “Quizá se refiera a la danza del Xerequi que aún se practica en Patamban y San Felipe de los Herreros” (Márquez, 2000:708).

sacerdote mayor que llevaba leña a los fogones del dios del fuego, que tenía las insignias de sacerdote, una calabaza a las espaldas y una lanza en el hombro, que tenía la gente encargo sobre sus espaldas, y era de su oficio no emborracharse, dejó todas sus insignias, la calabaza y la lanza, y la guirnalda de hilo que tenía en la cabeza y las tenacetas del cuello y salióse de las Casas de los papas y metióse entre la otra gente común y empieza a bailar con ellos aquel baile llamado Ziziqui Uaraqua” [y el mismo actuar tiene el “sacrificador” el sacerdote Thiume] asimismo las mujeres que estaban encerradas, encargadas de hacer ofrendas a los dioses, salieron todas de su encerramiento y entraron entre la otra gente y empezaron a bailar el dicho baile y así se hicieron todos unos y llevarónlas por ahí y juntáronse con ellas” (De Alcalá en Lé-Clezio, Ídem).

Estos bailes son el preludio del abandono de los dioses, tiempos de trastornos y escasez en el que “el desorden reina por doquier. Los señores de las ciudades han abandonado sus obligaciones para embriagarse, mientras que los valores incluso de la sociedad purépecha parecen trastocados”⁴⁷⁶ (Ídem).

Desorden, cambio de estatus, embriaguez, lujuria y abandono de las obligaciones se relatan en estos pasajes de la *Relación* con la antesala del baile de los *chereques*⁴⁷⁷ o fantasmas.

A día de hoy, la palabra *cherequi*⁴⁷⁸ alude a su vestimenta “significa algo que está vestido con muchas ropas que le cuelgan por el peso y podría tener relación con *xereki* que significa algo mal vestido, mal acomodado, algo aflojado, desparramado”⁴⁷⁹, personajes que se mueven como borrachos, travestidos que tientan a los hombres y que se visten también con palos, ramas, máscaras de piel de animales y otros elementos que aluden a su relación con el cerro, donde salen los “espantos” los espíritus de los que vivían allí en el “más antes” (Muñoz, 2009a), un vínculo que podríamos ligar a la etimología de la palabra recogida en la *Relación de Michoacán*.

⁴⁷⁶ En Zacapu una viuda disfrazada de guerrero es quien manda, en Tariaran, Mauina crea la casa del Arco Iris con el pretexto de honrar a Xaratanga (Diosa de la Fertilidad) y allí mantiene relaciones carnales con todos los jóvenes del mercado.

⁴⁷⁷ En la tierra caliente de Michoacán *Chereque* también significa “pelo rizado”, cualidad que tienen los *cheneques*, seres de agua “malévolamente juguetones, viven junto al agua, pero en cruces de caminos junto al agua o donde las grandes ceibas o parotas hunden sus raíces junto a los curso de agua, les gusta beber, jugar baraja y bailar” (Martínez, 2003:119) personajes que el autor relaciona con la raíz africana, lo que me lleva a inferir cierta relación entre *chereque*-negro-diablo, sobre todo porque esta es una cualidad del diablo en la región purépecha donde aparece en relatos como un “diablo de pelo chino”, es decir, rizado.

⁴⁷⁸ Ante la falta de un alfabeto único purépecha he optado por transcribir las palabras tal como se escuchan en español cuando resultan de mi registro en trabajo de campo, respetar la manera de escritura dada por informantes que escriben las palabras utilizadas y la de las fuentes bibliográficas y diccionarios empleados. En este caso, la palabra registrada en campo es *cherequi*, escrita por Guillermina Ochoa como *xereki* y relacionada con la entrada del diccionario de Velásquez *tserhéni* que significaría “acabarse la ropa”.

⁴⁷⁹ Comunicación personal de Guillermina Ochoa Lázaro.

Con lo dicho, aunque no me atrevo a afirmar que estemos hablando de la misma danza que la nombrada en la *Relación*, sí podemos establecer cruces evidentes entre el pasaje en que se nombra la danza y los *cherequis* actuales, que por otro lado presentan muchas coincidencias con los tarasquillos, mojarrillas y salvajes que acompañaban a las Tarascas de España en las procesiones del Corpus.

El “tarasquillo”, era una “figura de dos caras y puesta en un palo vestido de ropas sueltas y largas, la meneaban en las paradas los conductores de la Tarasca” (Caro Baroja, 1984:84) un personaje ambivalente que llegó a ser representado por un hombre, vestido de hombre o de mujer, que representaba tanto el mal como la fe generando risas y desorden entre el público mientras monta a la Tarasca, una carroza con forma de serpiente, dragón u otra representación monstruosa que encabezaba estas procesiones del Corpus en distintos pueblos de España, como los de Toledo y Sevilla descritos por Caro Baroja (1984). Otros personajes que acompañaban la Tarasca eran las mojarrillas, niños disfrazados de diablos que asestaban golpes a los asistentes con vejigas hinchadas (Sanz, 2007) y dos salvajes (Bejarano, 2008), todos ellos representando la gentilidad, los pecados que se hacían visibles en la Tarasca, casos con los que ligo los bailes de feos y de diablos de pastorela, no sólo por su forma y carácter lúdico, su alusión a lo salvaje y el pecado, sino también por la existencia en la región de una procesión llamada así “la tarasca”, celebrada en el pueblo de Santa Clara del Cobre y cuyos personajes inserto en el conjunto de los “feos”.

Estos personajes son agrupados por Brody (1982) bajo la categoría de “feos” - que adopto para el caso y en la que incluyo a *cherequis*, *cherés*, *cheles*, ermitaños, diablos y feos- cuyo comportamiento rompe la norma actuando de manera irreverente: “Los feos trastocan los valores que los tarascos honran; su comportamiento es anormal por completo. Los feos son ruidosos, indisciplinados, obscenos, blasfemos, deshonestos y agresivos [...] las mujeres de los feos (representadas por hombres) son ridículas y exhiben el comportamiento femenino despreciable que se aleja de las normas tarascas” (Ibíd.:179).

En las danzas “de feos” el humor es generado por el contraste entre el orden y el desorden, lo bonito y lo feo, lo correcto y lo incorrecto, lo modélico y lo reprochable, lo recto y “lo chueco”, la armonía y la desarmonía, lo civilizado y lo incivilizado; estas formas carnalescas remiten a la estructura analizada por Gutiérrez Estévez como oposición entre el carnaval y la cuaresma, de la que triunfa el modelo de la vida cotidiana encarnada en los espectadores que no protagonizan el conflicto (1992).

En estas representaciones dancísticas lo ético y lo estético se entrecruzan, entrelazándose dos maneras de provocar la risa: la representación de la transgresión de la norma y la gestualidad desequilibrada.

Los feos son personajes que remedan a otras danzas serias, por ejemplo, los *Cúrpites* de San Juan Nuevo Parangaricutiro tienen su réplica en el baile⁴⁸⁰ de los “*Cúrpites feos*” (Figs.3). Está integrada por hombres, la mayoría solteros, que de manera voluntaria salen a representar esta inversión de papeles. Así, si en los *Cúrpites “bonitos”* la *maringuía*, -personaje femenino también travestido⁴⁸¹-, es toda elegancia y mesura, en los “*Cúrpites feos*” se representa con medias rotas, minifalda y andares errantes que en nada se asemejan al comportamiento correcto esperado de una mujer purépecha. El resultado en el público es la risa, la danza es de feos, pero es una fealdad “chistosa”.



Figs. 3 Cúrpite bonito de Angahuan. (Izq.) Cúrpite feo de Angahuan (Dcha.) Archivo fotográfico en línea Okeover

Los personajes de los bailes de feos son muy variados y son comunes los travestidos que representan a mujeres *güeras* -rubias y de piel clara, el epítome de la mujer no purépecha- con minifaldas y rostros “coloreteados”, mujeres maquilladas que muestran una conducta coqueta, incluso lasciva con los hombres del público, que visten, bailan y se mueven de una forma que sería inapropiada para una purépecha y que al tiempo representa a esas otras mujeres de fuera, turistas y vendedoras o mujeres

⁴⁸⁰ Entendiendo que no es una danza como tal ya que no cuenta con coreografía aunque sí bailen con movimientos improvisados.

⁴⁸¹ Hay un dicho purépecha que versa así: “mujer que usa una máscara, no puede cocer tamales” (es decir, no puede cocinar un platillo fundamental en la gastronomía ritual purépecha), dicho que alude a la norma social que impedía a la mujer participar en mascaradas. La *maringuía* de San Juan Nuevo Parangaricutiro es un hombre travestido de mujer con una gestualidad y baile que busca ser sumamente femenino y moderado. De hecho, este personaje es considerado por el resto de danzantes como uno de los papeles más difícil de representar.

alocadas, borrachas y prostitutas de la comunidad que incluso vistiendo el traje tradicional (eso sí, viejo y sucio), bailan con virajes bruscos y alocados. (Fig.4)

La política pública, los políticos, la policía, los militares y el clero también son motivo de representación, ex-presidentes como Salinas de Gortari⁴⁸², presidentes norteamericanos, obispos, sacerdotes, tala montes o viejitas purépechas que cargan con dificultad su despensa del programa asistencialista “70 y más”⁴⁸³, aparecen en estas representaciones lúdicas y humorísticas cuya performance incluye una gestualidad desenfrenada, violenta, con movimientos torpes, frenéticos, llenos de piruetas y caídas, en resumen, desequilibrados (Fig. 5), un comportamiento que también encontramos en los diablos de pastorela de Ocumicho que “andan feo”⁴⁸⁴ (Fig.6).

El “andar feo” se opone al “andar bien” y esto se aprende a lo largo de la vida cuando la abuela le dice a la nieta que no debe usar muchos aretes, sólo un par, señal de mesura; que debe usar naguas y no pantalones; usar dos trenzas y no llevar el cabello suelto; ponerse faja para sentarse y caminar bien paradita, derecha; no reírse ni hablar fuerte y comer despacio, enseñanzas que recuerdan a las recogidas por Escalante (2009) en su descripción de las maneras del mundo mexicana⁴⁸⁵.

“Andar feo” es una expresión que se emplea en distintos contextos, por ejemplo

⁴⁸² Personaje habitual hasta la fecha, posiblemente porque sus rasgos faciales se adecuan a las necesidades estéticas de la danza por la desproporción de unas orejas que enfatizan las máscaras de hule comercializadas en la región.

⁴⁸³ El programa federal “Setenta y más” otorga a persona de la tercera edad una pensión de 525 pesos mensuales.

⁴⁸⁴ El corpus de personajes que integran los que andan feo se acercan a los que recoge Reifler para Chiapas: “Un ingrediente esencial del humor ritual en Zinacantán, Chamula y Chenalhó es la personificación de mujeres, animales, criaturas míticas, ladinos y miembros descarriados de la comunidad. Cada personaje escogido como objeto de interpretación es símbolo de una serie de cualidades o de peculiaridades que los habitantes de estas comunidades consideran malignas”. (Op. cit.:139)

⁴⁸⁵ “En cuanto a los ademanes, movimientos y arreglo corporal, la sociedad nahua parece haber creído en un modelo de prestigio, caracterizado por la moderación y la sobriedad; el alejamiento de ese modelo correspondía con el descenso en la escala social. [...] La muchacha noble no debía andar con la cabeza agachada y el cuerpo encorvado, pero tampoco con la cabeza tan erguida que pareciera signo de altivez; debía caminar con dignidad, ni muy rápido ni muy despacio, y evitar volver la cabeza para mirar a uno y otro lado mientras caminaba. Frente a la gente debía adoptar un semblante que no fuera ni de enojo ni de risa, y debía hablar con sosiego y ‘mediano sonido’. También a los jóvenes pillis se les instaba a caminar con sosiego y a evitar hacer meneos con el cuerpo o inclinar la cabeza. Asimismo se les pedía que hablasen serenamente y que no miraran con curiosidad a las demás personas”. (Escalante, 2009: 244). Caso distinto era el de “Las costumbres populares, menos esmeradas, incluían correr, balancearse al andar, dar saltos, escupir sin miramientos, ir con la ropa mal ceñida, gritar en la calle, hacer corro para insultar a alguien, etc. Y también este “descuido” de la manera popular tenía su extremo: en prostitutas, vagabundos y borrachos. Las fuentes que hablan de esos personajes a quienes nos referimos antes bajo el denominador común de marginados, destacan varios aspectos de su conducta corporal cuando pretenden caracterizarlos. [...] La prostituta se pinta los dientes, mastica chicle, lleva el pelo largo y suelto, enseña las piernas, se contonea, anda levantando la cabeza, hace señas con la mano, guiña los ojos, etc. El vago anda despeinado, su ropa está hecha harapos, va sucio”. (Ibíd... 247). El contraste entre las dos conductas recuerda a las ideas que se tienen en la actual cultura purépecha sobre lo que es “andar bien” o “andar feo”.

como llamada de atención a los niños que no se están quietos: “mira tú, andas como chango⁴⁸⁶” (Castilleja, Op.cit.) o “cuando los jóvenes se van al cerro y andan de noche” (Ídem) también se dice de ellos que “andan feo”; un perro que corre de aquí para allá “anda bien feo” y lo mismo ocurre con un borracho que está tirado en la acera o bailando en la plaza solo; miembros de una familia que se enojan, que se gritan o que no cumplen con sus obligaciones; cuando una mujer se emborracha, se expresa mal de su suegra o platica livianamente con los hombres también “anda feo”, “no entiende”⁴⁸⁷.



Fig.4: Cheles de Sevina, 3 de enero 2014



Fig.5 (izq.) Tarascos, Santa Clara del Cobre Fig. 6 (dcha.) diablos-changos de Ocumicho, pastorela diciembre 2009

⁴⁸⁶ En alusión al diablo, al que se le llama también “chango”.

⁴⁸⁷ Recordemos la categoría “mala mujer” que en la *Relación de Michoacán* se relaciona directamente con la sexualidad lujuriosa y el adulterio tal como se recoge en distintos momentos del relato (De Alcalá, 2000: 427, 338).

Y así ocurre con personajes chistosos como los *cheles* de Sevina que andan abrazando a las muchachas y señoras, o los ermitaños de la Cañada de los Once Pueblos⁴⁸⁸, que “andan bien feo” pidiendo dinero a los coches que pasan por la carretera, subiéndose a los árboles y algunos ni traen nada debajo del traje, “van así, como le diría, sin nada debajo [...] feo que andan”⁴⁸⁹.

El “andar feo” se reconoce por la gestualidad desordenada y alocada y el comportarse de manera incorrecta, incorrección que ubica a quien lo hace cerca de “lo no civilizado”.

Los diablos de pastorela, los ermitaños y los “feos” tienen en común el ser “no buenos” y “no civilizados”, un ámbito que se sitúa históricamente en el pasado, geográficamente fuera del pueblo e identitariamente lejos del “nosotros”.

Tanto Muñoz (2009a, 2009b) como Castilleja (et.al., 2014) destacan en sus estudios sobre la región el vínculo existente entre el diablo y los tarascos o purépechas del “más antes”⁴⁹⁰, conocidos como “los apaches”, “brutos” y “no bautizados” tanto en Ocumicho como en otras comunidades (Muñoz, Ídem.). Los diablos, bajo esta óptica representarían a los indios que bajaron del cerro para fundar los pueblos purépechas actuales y su comportamiento resumiría “lo no bueno” vinculado con el desorden que regiría la antigua sociedad tarasca (Castilleja et.al., Op, cit.).

Los ermitaños por su parte, en las comunidades de la Cañada de los Once pueblos se asocian al cerro tanto por representar a frailes que “bajaron a la gente de los cerros donde originalmente vivían las tribus y señores” como vivir en el aislamiento del cerro (Ídem). En el caso de Ocumicho las únicas referencias encontradas relacionan los ermitaños con el cerro porque ese es su hábitat y de él han aprendido a comunicarse con los animales, es decir, el ermitaño está más cerca de los animales que de los humanos y de ahí posiblemente derive su comportamiento⁴⁹¹.

⁴⁸⁸ Una de las regiones purépechas cercana a Ocumicho.

⁴⁸⁹ Comunicación personal de Martha Alicia Pablo Madrigal, mujer de 22 años de la comunidad de Carapan, noviembre 2013.

⁴⁹⁰ El “más antes” es una de las tres categorías históricas que Muñoz (2009a, 2009b) identifica en la cultura purépecha a partir del estudio de caso de la comunidad de Sevina.

⁴⁹¹ Esta concepción de los diablos salvajes recuerda a la de la Europa Medieval descrita por Bartra (1992) en la que el cristiano había satanizado al salvaje cuyos rasgos físicos le acercan a lo animal y en el caso del ermitaño el mismo autor menciona las medidas que se tomaron en la época para evitar la locura que se desprendía de la soledad de los ermitaños: “Para la cultura eclesiástica medieval la soledad se fue convirtiendo cada vez más claramente en un peligro que debía evitarse. El gran movimiento de ermitaños de los siglos VI y VII fue detenido abruptamente por la legislación carolingia, con el objeto de fijar con precisión los linderos de una sociedad ordenada, en la que cada quien tenía su lugar”. (1992:104)

Identitariamente todos estos personajes en Ocumicho son un “otro”, los diablos en concreto viven en la zona arqueológica conocida como el “Malpaís”, donde habitan los “no bautizados”, los comedores de serpientes, los “apaches” que adoraban a “índolos” y vivían en las yácatas, es decir, viven fuera del pueblo, sea malpaís o cerro, donde habitan los animales y como ellos se comunican durante las pastorelas, sin habla. Tanto los changos y ermitaños de Ocumicho y otros pueblos, como los “feos” de distintas comunidades, dan grititos “uh, uh, uh”⁴⁹², no emiten palabras y como animales -o borrachos- se comportan.

Un otro no purépecha con el que se convive habitualmente, son los *turixes*⁴⁹³, la gente de afuera que no hablan purépecha, quienes por distintos son excéntricos. En este caso la valoración moral de los miembros de la comunidad es superior a los de otras comunidades, y la de los purépechas está por encima de los *turixes*⁴⁹⁴, catalogación de la que se deriva su ridiculización: “A causa del ego se ridiculiza a toda la gente que es diferente a él (en la manera de pronunciar palabras, por la indumentaria, por el físico, por la inmoralidad supuesta a muchos como ladinos y antropólogos). Según esta clasificación social, cuanto más se aleja uno del grupo doméstico del ego más cerca se está del mundo animal” (Reifler, 1986: 154), es decir, de lo no civilizado, de tal forma que los indios del “más antes”, los entes que habitan el cerro, los *turixes* y los descarriados se representan a través de los diablos, ermitaños y “feos” entre ruidos de animales, gestos desequilibrados y exagerados para divertimento del pueblo.

La primera conclusión que podemos sacar de lo anterior es que lo feo es lo éticamente incorrecto pero es una fealdad satirizada, una representación de aquello que se sanciona a través de la burla como anormal.

⁴⁹² Con excepción de los *chenchequis* de Santa Fe de la Laguna que “dicen chistosadas” durante el concurso que hacen el 8 y 9 de enero. No tengo certeza de que esto sea así tradicionalmente o sea una performance que surge con la instauración del concurso ya que durante la procesión del día 7 por las calles del pueblo no hablan, solamente emiten ruidos.

⁴⁹³ Palabra que se emplea para nombrar a los de afuera, los no purépechas: “A finales del siglo XX los hablantes de purépecha dividen la sociedad en hablantes de purépecha y en turish. [...] el término es utilizado para referirse a los hispanohablantes, castellanizados, a los recién llegados, avencidados, arrancheados, rancheros, pequeños propietarios y también se utiliza para designar a los comerciantes”. (Reyes, 1998:12) Por otro lado es interesante ver la asociación etimológica que hay entre esta palabra y el color negro, color por excelencia del diablo.

⁴⁹⁴ Al respecto llama la atención el comentario de Carmela Martínez sobre la relación que mantenían antaño con los *turixes* “En ese tiempo no queríamos ver a la gente de afuera -señala Carmela Martínez, una de las mejores artesanas del pueblo-; las mamás nos decían que los que hablaban castilla eran robachicos, que quién sabe qué cosas hacían. Cuando aparecía alguno, ¡corríamos a escondernos!” (Rivera, 2002)

Al preguntar por estas representaciones rituales lo que se destaca es su función lúdica “hacen sus chistosadas para divertimento de la gente”⁴⁹⁵ una función a la que sumaría, en concordancia con Reifler, la del “control social”:

“El hecho de que el humor ritual se relacione con tanta frecuencia con el contraste entre las conductas normal y descarriada indica la posibilidad de que puede ser útil para otra función [...] específicamente la de control social, que reacciona ante la conducta de forma física, a manera de sanciones legales, o informal, como burla, chisme, calumnia o represión” (1986: 207).

El humor festivo en el ámbito purépecha y en Ocumicho parece tener esta función orientadora de la conducta. Esto se hace visible en las fiestas con los gritos y carreras despavoridas de las mujeres, sobre todo las más jóvenes, ante la cercanía de los diablos y personajes “feos” que se les acercan, gritos de aparente temor que se acompañan de carcajadas en un ambiente festivo y alegre.

Estamos hablando de personajes que provocan la risa pero también el rechazo porque “abrazan a las muchachas”, bailan sin cuidado, dan golpes, saltan y en algunos casos (como los tarascos, hortelanos y algunos cheles) avientan agua podrida, arriman ratas muertas, pedazos de carne cruda o pelos de zorrillo, “¡feo que andan!”. Esta ambivalencia entre el temor y el humor hace que la risa no sea totalmente negativa, parecería, como afirma Villar que más que la burla es el juego el que provoca la alegría (2000: 40) juego, simulación (Araiza, 2010) y burla que se integran en lo que a mi entender son situaciones y entendidos muy cercanos al humor carnavalesco⁴⁹⁶ fundamentado por Bajtin:

“Es, ante todo, un humor festivo. [...] La risa carnavalesca es ante todo patrimonio *del pueblo* [...] *todos* ríen, la risa es "general"; en segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas y la gente [lo que recuerda al baile de los *cherés* de Sevina en el que “sale todo lo que va a pasar ese año, bodas, por eso salen novias, comerciantes, todas las danzas, todos salen ahí”⁴⁹⁷], el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es *ambivalente*: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez”. (2002:17)

Recapitulando: lo feo también encuentra intención ética y estética en la cultura purépecha a través de representaciones rituales y lúdicas que buscan la risa y lo logran satirizando el comportamiento indebido, sobre todo aludiendo al incumplimiento de los

⁴⁹⁵ Comunicación personal de Victoriano Salgado, mascarero de Uruapan, al referirse a los hortelanos, personajes que Brody (Op. cit.) incluye entre el grupo de los feos de la región.

⁴⁹⁶ Sobre manifestaciones “Carnavalescas” en la literatura y el arte ver el texto de Gutiérrez Estévez (1992) y Hurtado (1992).

⁴⁹⁷ Comunicación personal de Eva Chávez Calvillo, de la comunidad de Sevina (enero 2014)

roles, la sexualidad, la borrachera y la representación de los “otros”.

Las artistas de Ocumicho por su parte, buscan la comicidad a través de temáticas transgresoras que hacen referencia al “no vivir correctamente”, manifestación de lo moralmente feo que se representa en escenas que figuran excesos, tentaciones y pecados, conductas inapropiadas que conforman el material ideal de piezas “chistosas”.



Fig. 7: “Cantina”,
Colección Louisa
Reynoso, 70s-80s,
Archivo CDRB



Fig. 8:
“Balneario”,
2002

Se trata de obras que aluden a comportamientos censurables como la prostitución o la borrachera presentados de forma sutil (Fig. 7): se insinúa la sensualidad con una pareja entre la que surge un diablo, signo de la tentación, o se representa el exceso de la borrachera con el gesto y la pérdida de compostura de las figuras. El diablo suele aparecer en estas obras como ese elemento que matiza la semántica de la pieza y la ubica en el lado de lo moralmente feo, con un diablo que más que rechazo provoca atracción.



Fig. 9: La plaza de Pátzcuaro en noche de muertos. Detalle

Otras eligen escenas de la realidad de los *turixes* que por sí solas resultan humorísticas, ejemplo de ello son las representaciones de balnearios con mujeres en bikini (Fig.8), jóvenes ligeras de ropa que bailan en el tubo de un “table dance” o la representación de la plaza de Pátzcuaro durante la celebración del día de muertos, con personajes ebrios, mujeres bailando con hombres o tomando cerveza en las terrazas del pueblo (Fig.9), enfatizando las dos conductas más cuestionadas: mujeres descarriadas y borrachos.

Las esculturas de Ocumicho que se califican como feas, lo son a pesar de su estilización. Cada artista debe realzar lo idealmente “feo” y en este sentido se pueden observar gradaciones de fealdad en las obras según la intención que se persiga. Es decir, cualquier escultura que represente temáticas relacionadas con el diablo o con acciones

transgresoras de la norma social serán feas, pero hay maneras de matizar la sensación de fealdad que provocan estas formas.

b.- La antinomia

El carnaval es el ejemplo más claro de uso de esta figura retórica que para el caso se vuelve performativa.

Las manifestaciones carnavalescas (Bajtin, 2009) y las propias del carnaval (Caro, 2006) provocan que lo serio y lo cómico sean igualmente oficiales y rituales, son formas situadas “en la frontera entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego” (Bajtin, Op.cit.: 12), acción lúdica del arte y el ritual que ha sido destacado por Araiza (2010) como línea de indagación, enfatizando la necesidad de sondear el carácter creativo de la parodia y “el simulacro” en el arte en general y las manifestaciones rituales purépechas en particular.

Para Reifler (Op.cit.) y Jáuregui (Op.cit.) el humor y el juego se plantean como parodia mediadora entre la vida real y la vida representada, una mediación que en este caso es eficaz al evidenciar el conflicto simulando “el mundo al revés” (Bajtin, Op.cit.:90), un tropo que provoca la risa y con ella distiende, en el tiempo ritual, las tensiones constantes en la vida real.

En el caso de Ocumicho, el carnaval es el caso más evidente en el que el humor ritual ejerce una función mediadora entre los conflictos y tensiones sociales. En estos, las situaciones irresolubles se resuelven temporalmente a través de una representación que utiliza la antinomia y la incoherencia semántica como figuras performativas, mismas que provocan la risa.

En el carnaval de Ocumicho la inversión de género, de roles y la violencia simbólica juegan un papel central en el ritual. Intervienen personajes travestidos como el “payaso” (Fig.10), que ataviado con prendas femeninas, como el rebozo y delantal, cambia de género metonímicamente, al tiempo que las “vaqueritas” hacen lo propio con prendas y herramientas masculinas, como sombreros charros, gabanes y machetes (Fig.11).

El papel del “payaso” -alusión a su función humorística- es invitar al pueblo a asistir al jaripeo en nombre de su esposo, mientras que las vaqueritas llevan a cabo prácticas propias de los hombres en una performance que tiene distintas progresiones. El momento de mayor algarabía es el de la violencia simbólica, cuando se aplastan cascarones de huevo rellenos de confeti (Fig.12) y se lanzan frutas diversas, naranjas y



Fig.10: Payaso de carnaval. Ocumicho.



Fig.11: Vaqueritas de carnaval. Ocumicho.



Fig.12: Rompiendo los huevos de confeti en carnaval. Ocumicho.

hasta sandías, que son arrojadas por los cuñados de los cargueros a éstos en un juego que Padilla interpreta como una forma de representar “lúdica y ceremonialmente, la agresividad latente en las relaciones entre cuñados” (Padilla, 2000:91).

El carnaval de Ocumicho es analizado por Padilla (Op. cit.) como una celebración vinculada con el matrimonio, en la que se expresan simbólicamente sus tensiones y conflictos familiares y sexuales a la vez que es un periodo de confusión y caos que se evidencia por la inversión de roles y status “Un hombre se disfraza de payaso-mujer; unas muchachas, de vaqueros; las niñas, los sujetos rituales con menor valor ceremonial (mujeres, menores de edad, solteras) persiguen amenazantes a los respetados ancianos del Cabildo y les ganan en el paso final de la fiesta” (Ibíd.:93), de ahí que Antonia Martínez le llame al carnaval “la fiesta de los locos⁴⁹⁸” en la que el humor juega un papel fundamental.

Lo que provoca la risa es el hecho de develar los conflictos y escenificar la contradicción. Las tensiones representadas son dadas en las relaciones conyugales y entre cuñados por las mujeres que “llegan a otra casa⁴⁹⁹”, la risa surge cuando una mujer se viste hombre, dialoga con las autoridades del pueblo, firma documentos escritos y defiende la propiedad de un toro al que se le identifica con lo sexual (Padilla, Op.cit.); cuando un hombre se viste de mujer y grita que su esposo es el carguero y cuando unas niñas persiguen a la máxima autoridad moral del pueblo con un torito en miniatura con el que les pican las nalgas. La contradicción que provoca la risa se representa invirtiendo los roles de género, estatus y autoridad.

En las piezas de barro policromado, la incoherencia semántica y la antinomia de lo representado son figuras visuales utilizadas también para provocar la risa.

Las esculturas más “chistosas” para propios y extraños de Ocumicho son aquellas en las que aparece el diablo para imprimir un contraste excesivo a la semántica ideal del contexto en que se ubica. Estoy pensando en piezas como una “última cena” (Fig.13) en la que los apóstoles y Cristo se sustituyen por diablos de amplias sonrisas que sacan la lengua, o en una reunión de políticos “serios y honrados” modelados como

⁴⁹⁸ Una manera de nombrar esta celebración que coincide literalmente con la utilizada para el Medievo europeo (Bajtín, Op. cit.).

⁴⁹⁹ Llegar a otra casa es la manera en que se resume el sistema patrilocal de parentesco purépecha. Una vez que una mujer llega a la casa de su esposo deja de pertenecer a su familia, debe obedecer a su suegra y no a su madre, a su esposo y no a su padre o hermanos, sin embargo, ante problemas conyugales el padre y hermanos de la mujer pueden reclamar que su hija vuelva a la casa, de ahí la tensión escenificada tanto en la petición de perdón, en la que la familia de la muchacha se ofende porque “le quitan” algo suyo, como en el carnaval.



Fig. 13.



Fig. 14



Fig.15

diablos de traje y corbata, diablos banqueros (Fig.14), una escuela de burros (Fig.15), o una novia-diabla, alianza de pureza y pecado en una sola representación⁵⁰⁰.

En estos casos, la antinomia, como contradicción irresoluble entre la representación y su prototipo recuerda a la “desarmonía” que ilustra Rosenkranz con ejemplos como el de una muchacha que se ha quedado encinta en secreto y aparece en una fiesta como reina de las Vírgenes.

c.- El diablo satírico

“Si alguna vez se utilizase un ordenador para registrar y analizar todas las estampas satíricas de los últimos quinientos años en una base de datos, es probable que el diablo apareciera en primer lugar” (Gombrich, 2003: 184).

Esta afirmación de Gombrich me permite ligar el aparatado anterior con este al introducir al diablo como el comodín que tiene el poder de transformar cualquier escena en una obra “chistosa”, un personaje que también encontramos en las pastorelas de las comunidades purépechas y de Ocumicho.

Imaginemos la escena de una pastorela ocumichense: pastores, pastoras, negritos, rancheros y rancheras van dictando sus coloquios frente a la sagrada familia, ángeles y reyes en filas perfectamente ordenadas. Todo transcurre en orden riguroso con una letanía monótona hasta que intervienen los diablos, conocidos como “changos”, que ataviados con máscaras de hule bailan dando gritos, saltos, metiéndose con el público, tirándose al suelo, revolcándose unos encima de otros y posando para las cámaras de antropólogos y público de la comunidad (Fig.16). El contraste entre una representación y otra es total y la diversión entre los asistentes también.

El diablo de pastorela es alocado e inapropiado y su conducta provoca la risa, recordando al de las “diabluras” descritas por Bajtin, rito cómico de la Europa medieval en el que los diablos “estaban autorizados a *circular libremente* por las calles varios días antes de las representaciones, creando a su alrededor un ambiente diabólico y desenfrenado” (Bajtin, 2002:85).

Entre las temáticas más comunes que se modelan en Ocumicho están aquellas en las que el ser humano es sustituido en cualquier escena por los diablos: diablos en bicicleta, en avión, comiendo en un restaurante o comprando en un mercado; son representaciones con las que cualquier observador de Ocumicho o externo a la

⁵⁰⁰ En el registro de bailes de “feos” de distintas comunidades como Sevina, Santa Fe de la Laguna y Uruapan son comunes los personajes travestidos embutidos en trajes blancos de novia que divierten a los asistentes con sus ademanes inapropiados.



Fig. 16



Fig. 17

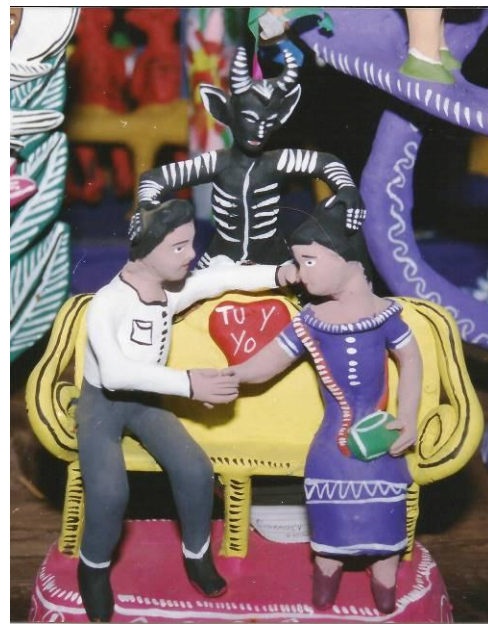


Fig.18

comunidad se puede identificar, es una mirada al espejo que le satiriza como un diablillo transgresor (Fig.17). Otras escenas aluden a la vida cotidiana de Ocumicho o de la urbe en la que el diablo aparece “metiendo la cola en todas partes”, trepado a la espalda de una mujer purépecha que regenta una cantina entre una pareja de enamorados (Fig.18), siempre atrás, como los diablillos de la edad media que invadían la vida humana, descritos por Link como una especie de “diablos-microbios”, minúsculos, omnipresentes y perjudiciales (1995: 47).

Estas escenas matizan su sentido con el diablo, tal como lo hicieran los grabadistas occidentales en las estampas del S.XVII repletas de diablos que dirigían las maquinaciones de los jesuitas (Gombrich, Op. cit.:188) y que provocaban la risa tal vez porque en el fondo percibimos “durante una fracción de segundo que al fin y al cabo puede haber cierto grado de realidad detrás de la metáfora” (Ibíd.: 190), es decir, en el fondo el diablo, al tiempo que satiriza la representación, también la sanciona moralmente.

d.- Lo chueco

Uno de los valores de lo visualmente feo es “lo chueco”: *majsiri*, *kuntsuri*, *kuntisini*, *iengesh*, maneras de nombrar a “lo torcido”, “chueco” y “ladeado” que a su vez se relaciona con otras palabras que aluden de nuevo al cuerpo y a la gestualidad: *mats[^]imini*, torcerse la boca (Chamoreau, 2009); *kuntsúngarhini*, bizco; *kuntsíkorheni*, torcer las piernas; *iengéjkamani*, ladearse; *iengéndira*, el que tiene la boca chueca; *iengéngarhini*, tener la cara chueca o torcida; *iengétskani*, cojear, renguear.

Estas variables de “lo chueco” las encontramos en las máscaras artesanales de los *cherequis* o los *chenchequis*, cuya intención estética es buscar la fealdad y lo hacen a través de lo desequilibrado y la exageración; son tuertas, con la boca torcida o grandota, sin simetría ni armonía en su forma (Fig.19 y 20), características que comparten con el gesto de estos personajes. Como hemos dicho, la vestimenta de los *cherequis* “les cuelga”, no está ceñida, está suelta al igual que su bailar y caminar desordenado (Fig.21), desequilibrado, asimétrico, como el baile de cosquillas descrito por Escalante para época prehispánica, los movimientos de las “clases populares” y los desmanes de los borrachos recogidos por Sahagún para el mundo mexica⁵⁰¹ (Op. cit.). Es ahí donde residen las claves que hacen que una pieza de artesanía o una danza puedan ser calificadas como estéticamente feas, por su falta de equilibrio compositivo y su desarmonía.

⁵⁰¹ Sobre los desfiguros del borracho: “Anda cayéndose, lleno de polvo y bermejo, y todo espeluzado y descabellado y muy sucio; y no se lava la cara, aunque se caiga lastimándose e hiriéndose en la cara, o en las narices... tiémlale las manos, y cuando habla no se sabe lo que dice: habla como borracho y dice palabras afrentosas e injuriosas... dando aullidos y voces... y anda bailando y cantando... anda alborotando a todos... y en las calles impide y estorba a los que pasan... y así está su casa muy sucia... y no hay quien la barra y haga lumbre... y en amaneciendo, cuando se levanta el borracho, tiene la cara hinchada y disforme y no parece persona” Bernardino de Sahagún, Historia General de las cosas de la Nueva España, libro IV, cap. IV (en Escalante, 2009: 247)



Fig.19: Máscara de *Cherequi*, Patamban.



Fig.20 (Izq.): Máscara de *Chenchequi*, Santa Fe de la Laguna; Fig. 21 (Dcha.): Hortelano, Uruapan.

3.3.- Lo asqueroso



Fig. 22 (Izq.) : Rutilia Martínez Álvarez, Acervo CDI, A-175-16-40; Fig. 23(Dcha.) diablo, 2000.



Un grado distinto de fealdad parece estar en lo *kichakua*, lo asqueroso, lo sucio⁵⁰² y lo *kichukuani jash* “lo feo” palabras que se relacionan con estar gritando feo, hacer gestos y oler mal⁵⁰³, es decir, es una fealdad cercana a los sentidos y la suciedad (Garrido, 2001) y es así como se le llama también al diablo en Ocumicho: *kichakua*. Las obras analizadas logran articular resoluciones formales que representan externamente toda la fealdad que provoca un rechazo sensorial.

En el trabajo de Ian Miller sobre el asco en la cultura occidental, encontramos explicaciones que se aproximan a lo que estimula lo *Kichakua* en Ocumicho: “El asco se entiende como un sentimiento moral y social [...] expresando un fuerte sentido de la aversión hacia algo que se percibe como peligroso por su capacidad de contagiar, infectar o contaminar por proximidad, contacto o ingestión. Y todos estos términos

⁵⁰² Resulta interesante la asociación que Mary Douglas establece entre la suciedad y el desorden: “La suciedad ofende el orden, Su eliminación no es un movimiento negativo, sino un esfuerzo positivo por organizar el entorno” (1973: 14), si pensamos en el humor ritual purépecha observamos la relación que hay entre desorden-diablo y ahora con esta manera de nombrarlo, entre diablo-suciedad.

⁵⁰³ Miller analiza el vínculo que hay entre el sentido del olfato y la percepción del demonio en occidente “Siempre que aparece el diablo o los condenados en la hagiografía medieval muestran su condición apestando” (1998: 117)

indican la posibilidad, pero no la necesidad, de presentarse unidos [...] al impulso de retroceder y estremecerse ante lo espeluznante” (1998:22). El asco considera como ofensas morales la fealdad y la deformidad sin hacer distinciones entre lo moral y estéticamente repulsivo, y tiene una cualidad que es la de atraer al mismo tiempo que repeler (Ibíd.: 46-48) asociándose a “su primo hermano” el desprecio (Ibíd.: 31).

Algunas piezas, como las de contenido sexual, son tan explícitas con sus formas que no necesitan ningún elemento anexo que las matice. Son auténticos manuales de amatoria calificados como “muy feas” (Fig.22), desagradables social y moralmente por mostrar el exceso en una conducta que los humanos deben controlar.

Las artistas que modelan “las tapadas” o las “escondidas”⁵⁰⁴ están sometidas a la crítica constante, se dice de ellas que “no están con Dios”, las religiosas del pueblo intentan disuadirlas de que las hagan y hay mujeres que se niegan a modelarlas a pesar de la demanda que tienen.

Se afirma que son las figuras más feas, pero a la vez son chistosas, piezas que muestran la conducta sexual desviada de “cristianos, animales, diablos o revueltos”, eje del humor identificado por Bajtin para tierras europeas y por Reifler para Zinacantán: “La homosexualidad, la promiscuidad, la sodomía, el adulterio, la impotencia, el travestismo, el celibato, el incesto y las golpiza a las esposas, proporcionan combustible para los apodos y el chismorreio festivos. La desenfrenada sexualidad es otro tema de humor ritual. Las personas que padecen este defecto son comparadas con animales como los perros y las ardillas”. (1986: 142). Miller por su parte encuentra en la idea del “exceso” otro de los orígenes del asco y entre ellos el exceso sexual: “El abuso de la comida, la bebida y las actividades sexuales o de otro tipo, en las que el deseo es absolutamente consciente y se satisface, también conduce al asco” (Op. cit.:162)

El resultado son piezas que dejan asomar parejas y tríos en posturas múltiples con genitales desproporcionados, figuras muy “feas”, pero tan divertidas como los comentarios jocosos que se pueden escuchar en los corrillos de mujeres cuando se hace alusión al sexo mientras se cocinan los alimentos para la fiesta.

A nivel estético, una de las fórmulas utilizadas para incrementar la fealdad es la acumulación de elementos relacionados con el mal, conjuntando por ejemplo el fuego

⁵⁰⁴ Así llamadas porque las escenas sexuales se esconden bajo una tapa con forma de gallina, cara de político o de pitufo televisivo.

del infierno sobre un cuerpo de diablo cubierto por los animales que le son propios, muchos de los cuales encontramos enlistados en el levítico, sobre todo lagartijas, serpientes y ciempiés⁵⁰⁵. El resultado es una pieza especialmente fea por la acumulación de personajes desagradables concentrados en un monstruo imposible (Fig.23).

Las figuras así tratadas conjuntan valores estéticos y morales que permite hablar de obras que Natividad Quirós calificaba de feas pero bonitas: “Son feos, más feos y más bonitos y más feos que hasta se asusta uno, y bien hechos, por eso son bonitos pero feos”.

3.4.- Los valores de lo bonito

Lo bonito requiere de dos requisitos: la ausencia de lo éticamente feo y/o la conjunción de valores estéticos necesarios para embellecer las cosas, en decir, podemos encontrar obras *ambákiti*, perfectas, ética y estética bellas, pero también se pueden crear obras chistosas o feas que sean visualmente bonitas, serían esas a las que hacía alusión tata Natividad Quirós, piezas “bonitas pero feas”.

En este apartado centraré la atención en los valores estéticos que deben conjuntarse en una obra para lograr embellecerla.

a.- El adorno como lenguaje plástico

El adorno ha sido reseñado por diversos autores como una de las manifestaciones estéticas prehispánicas más refinadas, tanto que despertó la admiración de los primeros misioneros que describieron los resultados de este quehacer (Miranda, 1997:40; Mejía, 2004:16). Miranda avanza sobre la dimensión del adorno cuando invita a analizarlo como el lenguaje por excelencia del culto a las imágenes, cuyo valor estético es muestra de un gusto indígena y una sapiencia ancestral a la que ya se refería Bartolomé de las Casas: “De flores y de diversas yerbas hacen las mismas armas y otras muchas cosas, como si las pintasen de colores con pincel, y hay desto solamente oficiales que no entienden ni tratan de otra cosa y esto que hacen y componen de flores diversas, porque hay muchas en aquella tierra, es cierta sotleza, y donde mucho se esmeran y se podría mucho encarecer” (en Miranda, Op. cit.:40). Un esmero similar lo

⁵⁰⁵ Todo bicho que anda arrastrándose sobre la tierra es cosa abominable; no deberá ser comido. Cualquier ser que anda sobre su vientre, y cualquiera que anda a cuatro patas, o cualquiera que tiene muchas patas, es decir, ningún bicho que se arrastre por el suelo no has de comer; pues son abominación (Levítico, XI).

vemos en los pueblos contemporáneos y llama la atención por la forma en que manos, fundamentalmente femeninas, transforman los colores de las flores en creaciones que persiguen el propósito de embellecer el entorno del santo para que se sienta contento o la ofrenda del difunto para su regocijo (Fig.24).



Ahora bien, el adorno no lo considero sólo el resultado, sino el verbo principal del sentido estético purépecha. La acción de adornar implica “añadir” elementos a algo o alguien para que luzca bien y se aplica a las calles, altares domésticos, a las imágenes, a la ofrenda de los difuntos, a la cabeza que se llena de listones, a las ollas, colchas, rebozos o esculturas de Ocumicho.

Fig. 24: Ofrenda de difunto.
Tzintzuntzan, 2008



Fig.25: arco de madera tallada (detalle), Comachuén.

Tomemos como referencia las aportaciones de Velásquez Gallardo sobre el verbo adornar cuando éste se aplica a objetos: *Úmukata* -el adorno de una cazuela-;

úmukata shukútsikuari -el bordado que se agrega a una colcha-; *úmukuan tsunúnda* -tejer las barbas de un sarape, añadirlas-; *úmukukata* -el dibujo esgrafiado de una puerta-; *úmukukata shukútsikua* -el bordado que se agrega a una colcha-; *úmukuni*- poner un aditamento, tejer las barbas de un rebozo o de un sarape-; *úmutakata* -el cuarto o pieza que se agrega a una casa- (1978: 225). Todas estas acepciones hablan del adorno que se pone “en la boca” *úmu*, en “la orilla”, “alrededor”, tal y como se hace con el santo, *untantani*, adornar alrededor de la imagen –y remarco la palabra *alrededor*- y distinto de cuando el adorno se añade en el cuerpo principal de un rebozo “*urhintani*”⁵⁰⁶.

Adornar es “añadir” en distintos espacios de la pieza y con distintos materiales o técnicas, pero es un aditamento. Esta idea de “algo añadido” y de hacerlo “alrededor”, denota que hay un centro, hecho que parece someter al adorno a un papel menor, sin embargo es el elemento neural para lograr su embellecimiento.

Lo anterior me lleva a afirmar que los actos creativos purépechas que persiguen la belleza, -o la fealdad, recordemos el diablo cubierto de serpientes y lagartijas- lo hacen a partir de esta acción, de ese “añadir a un todo el adorno” como aquello que contiene en sí mismo la cualidad de hacer lucir, de embellecer, de provocar que algo se vea hermoso y elegante: *Kasíperani*⁵⁰⁷.

En este sentido afirmo que la estética purépecha es eminentemente ornamental y el adorno -como las puntas, bordados, incisiones o añadidos de pastillaje en la alfarería, los elementos pintados o tallados (Fig.25)- constituye “un lenguaje plástico en sí mismo: la ornamentación es lo que embellece las obras” (Garrido, 2001: 135).

b.- La flor como lo *ambákiti*

El adorno también es creación, una obra, así se le llama a la ofrenda que se hace a las imágenes religiosas: “el adorno” (Fig.26), que se les pone “para que estén contentas”, “para cumplir” con ellas y es en el adorno-ofrenda donde observo uno de los mayores derroches de pasión estética en la cultura purépecha, creación a partir de la que infiero que entre todos los elementos que pueden hacer lucir algo, la flor es el principal, al concentrar en ella las cualidades de lo estética y éticamente bello, de lo *ambákiti*.

⁵⁰⁶ Guillermina Ochoa, comunicación personal.

⁵⁰⁷ Palabra empleada en la Cañada de los Once Pueblos para referirse al “lucimiento”. Comunicación personal de Guillermina Ochoa. Revisando la palabra en el texto de Velásquez (1978), encontramos vínculos con otras como *kasípekua* –Candor, lucimiento-; *kasípeni* –bonita(o), precioso; *kashípinkuini* –casto-, denotando una vez más el vínculo entre lo estético y lo ético.

Su valor ético la vincula al ámbito de lo sagrado. En la ofrenda es claro, porque lo estético se combina con su cualidad de ser alimento, tal como afirma Francisca Pózar: los santos “comen”, hay que encender el copal dos veces al día, y ponerles flores: “es la que Dios más le gusta, el olor de las flores, huele bonito, flores y copal, porque no pueden llevar en todas partes copal, por eso mejor las flores, nada más eso, las flores, las velas y el copal”.

También es el mecanismo para llamar a los difuntos con su aroma, en las ofrendas que se realizan en la celebración de día de muertos el 1 y 2 de noviembre en todo la región purépecha (Fig.24). Es decir, es una vía de comunicación con lo sacro y esta doble cualidad, el ser un elemento ético y estéticamente bello, le da protagonismo en las prácticas creativas de la cultura purépecha en general y de Ocumicho en particular.

“Eres como una flor, una azucena blanca del cielo perfumado”. Así se halaga a las muchachas del pueblo para conquistarlas. Hablar de la belleza en Ocumicho es hablar de las flores, y esto se manifiesta en distintas prácticas y aspectos culturales como la conquista amorosa.

En la conquista, tras comparar la belleza de una mujer con la de las flores, llega el momento de saber si el joven es correspondido. Antiguamente los muchachos salían a la calle con un sombrero y en la plaza, o por el camino, “Se ponía ese cempasúchil en la copa del sombrero, que le daba la muchacha y bastantes listones y se veía bonito, y ya decía uno: ‘¡ah, que sí me quiere!’”. Y luego ¿has vistos esos delantales con flores bordados?, se lo quitan y se lo daban: ‘toma ese’. Y era así pues como un recuerdo, que es fijo ya la palabra para que se case, y ya le decía: ‘fíate, créelo, que mi palabra ya la di’ ”. Así, la flor se hace presente en el halago y el regalo.

Pero la flor es también “el saludo”⁵⁰⁸ (Fig.27), como el que crean los Cabildos de Ocumicho en una habitación cerrada donde sólo ellos se concentran en el arreglo de unos ramilletes de flores que depositados sobre una batea, encabezarán el camino del carguero hasta el templo.

La flor como saludo, es un signo de respeto muy importante en ceremonias en las que se llega a un espacio ajeno, como la casa de la novia cuando se lleva el

⁵⁰⁸ Al respecto en la *Relación de Michoacán* se recoge un pasaje en el que se recibe a visitantes con agasajos diversos, entre ellos las flores: “Y saliéronle los señores a recibir y diéronle flores y mantas ricas” (De Alcalá, 2000: 342).

perdón.⁵⁰⁹ “El que lleva una batea [explica Juan Posar] lleva unos cigarros, una botellita así chiquita y flores ya, ese es para saludar a la gente de allá, parientes de la muchacha, allá están sentados alrededor sus papás, hermanos, sus tíos de la muchacha, parientes, primos... bueno, ahí se juntan. Y con esa flor te dan y tú nomás la besas, es así como para que las palabras salgan, para que puedan platicar bien, para que sea así, con confianza y respeto”.

La flor es el saludo y la señal de respeto que merecen los familiares de la novia. Besando la flor se acepta la visita y los regalos de agradecimiento, el pan de flores “tsitsík tirekua” que llevan a su casa. A partir de ese momento se sabe que la muchacha será “plantada” en la casa del novio: “Así plantan pues [contaba Heliodoro Felipe], como si una muchacha se sale de casa de su papá, de su mamá, sale a vivir con otro su suegro. Es una significancia que va allá con el muchacho a vivir, por eso se llevan plantas de esa, para que nunca se va a largar de su esposo, significación es esa, porque siempre hay alguno que no se pueden llevar y se deja. Los parientes llevan a plantar a la muchacha”.

La muchacha es como una flor, según Antonia Martínez, que debe florear en casa de sus suegros, por eso las mujeres de su familia van a plantar flores en casa del novio, “para que se floree bonito y se platiquen bien bonito con su esposo”.

Con todo, la flor concentra los valores de lo *ambákiti* en su sentido más amplio: lo positivo, aparece como elemento de comunicación con imágenes y difuntos, alimento de los mismos, metáfora del buen vivir, de la convivencia en armonía y del respeto, es un elemento asociado a lo positivo y bueno por excelencia pero además, es el adorno más utilizado en el ámbito purépecha.

El valor estético de la flor se evidencia entre otras cosas en los cantos purépechas llamados *pirekuas*, en los que las flores son figuras retóricas constantes, metáfora de la buena mujer y de su belleza física al tiempo que se utiliza para nombrar a la creación de arreglos musicales complejos: “floridos”⁵¹⁰.

La función estética de la flor se hace patente sobre todo en el adorno de imágenes. Encontramos flores naturales como las de los arreglos de la virgen de Santa Fe de la Laguna, centro de atención de una composición que abrumba por su volumen,

⁵⁰⁹ El robo de la novia supone que el muchacho se la lleve a su casa, robándola de la familia a la que pertenece. La familia del novio, como muestra de respeto, debe llevar el perdón con distintas modalidades, siendo la más lucida aquella que implica música, pan y comida por todo el pueblo, mostrando públicamente el respeto y anunciando “dónde llegó la muchacha”.

⁵¹⁰ Comunicación personal de Jorge Amós Martínez, 2011.



Fig. 26 (Izq.): Adorno floral de la virgen, Santa Fe de La Laguna; Fig. 27 (Dcha.): “El saludo” elaborado portado por los Cabildos de Ocumicho durante la fiesta patronal (uno por cada santo)

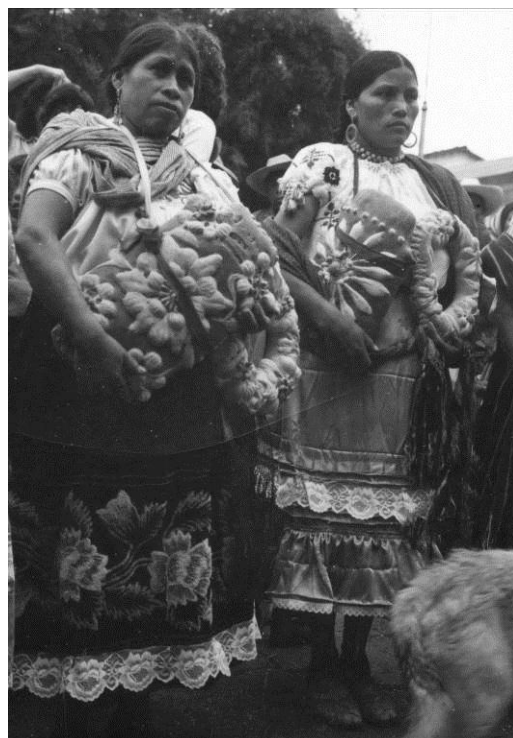


Fig. 28 (Izq.): Adorno de cera escamada del San Pedro, fiesta patronal de Ocumicho; Fig. 29 (Dcha.) “La Fiesta de los panes”, Ocumicho, 1975, Archivo Ruth de Lechuga, Fototeca Artes de México.



Fig. 30 (Izq.): Servilletas cubriendo los panes de la boda, Tarecuato; Fig. 31 (Dcha.) El adorno del cabello de la carguera del san Pedro con los listones regalados por parientes, Fiesta patronal Oumicho.



Fig. 32 (Izq.): Tocado de Moro, Angahuan, 2003; Fig. 33 (Dcha.) Faja tejida en telar de cintura, Cuanajo.



Fig. 34 (Izq.): Cargueras vistiendo Delantales bordados en punto de cruz, Santa Fe de la Laguna, 2014; Fig. 35 (Dcha.) Artesana portando camisa bordada en punto de cruz de Tarecuato.



Fig. 36 (Izq.): Carguera y carguero, fiesta patronal Ocumicho. (Dcha.) Carguera fiesta patronal Ocumicho, 1974, obsérvese el cambio en la indumentaria, en los setenta se empleaba “saco” (chaquetilla corta) sobre una camisa bordada con motivos florales que no queda a la vista, el resto de la decoración es bastante sobria. Existen registros fotográficos de los ochenta donde ya se empleaba la decoración de grandes flores bordadas con “aguja maravillosa”. Fotografía: Ruth de Lechuga, Archivo Artes de México.

tapando incluso a la imagen que se pierde entre aromas, formas y colores (Fig.26); o flores de cera para los santos patrones engalanados con arcos, que a manera de encajes, hacen lucir al santo y al carguero que hace las cosas como es “el costumbre”⁵¹¹ (Fig.28).

En la producción estética purépecha, la flor impacta por su presencia (Escudero, 1995). La flor adorna panes⁵¹² (Fig.29) y servilletas⁵¹³ (Fig.30) en bodas y fiestas; es la protagonista del adorno que marca a cargueros, cargueras o novias, engalanando el cabello con listones en forma de flor o amarrados de tal modo que la cabeza parece un ramillete multicolor (Fig.31); las flores componen también las coronas de las panaderas de Tarecuato en su danza del corpus, los tocados de los moros de Angahuan (Fig.32) y la indumentaria de toda la región.

La mujer purépecha que utiliza el vestido tradicional, usa piezas artesanales como fajas, delantales, guanengos, blusas, y enaguas llenas de flores: fajas de Cuanajo con flores estilizadas (Fig.33); delantales de Zipiajo o Santa Fe de la Laguna con flores bordadas (Fig.34); blusas de Tarecuato que sorprenden con abigarrados bordados (Fig.35); guanengos⁵¹⁴ de Cocucho repletos de colores y enaguas con flores a punto de cruz. El conjunto es una sinfonía florida que cubre a la persona y la hace lucir bien.

En Ocumicho, si bien no falta quien se vista cotidianamente con delantales y blusas “floreadas”, lo habitual es que el traje tradicional se utilice en momentos rituales como las celebraciones festivas en honor de los santos. En esos días los protagonistas de la fiesta se lucen ante su comunidad, deben “quedar bien”, vestir de gala y demostrar que han cumplido con sus obligaciones. Todo el pueblo está observando a las mujeres que protagonizan las danzas o que entregan la ofrenda al santo; su deseo es lucir “bonitas” con esas blusas y delantales cubiertos de grandes flores bordadas

⁵¹¹ Palabra utilizada para referirse a la tradición.

⁵¹² El pan en la cultura purépecha es un elemento “plurisimbólico”: símbolo de la mujer casadera, de la fecundidad de la mujer y de la maternidad, ofrenda reverencial, presencia de las ánimas, alimento compartido entre vivos y difuntos. (Franco, 1998:138-139)

⁵¹³ La servilleta es un objeto de alta relevancia ritual, marcador en la fiesta por el que se distingue a los cargueros o personas que desempeñan una función especial; regalo de las *madrinas de servilletas* de la familia de la novia que a su vez entregará a la familia del novio en Tingambato; ofrenda a imágenes religiosas; adorno de los caballos de Santo Santiago en Angahuan bordadas por las mujeres y novias de los jinetes y signo que se entrega en Ocumicho a los moros durante la danza.

⁵¹⁴ Pieza de vestir femenina (del formato del *huipil*) a modo de blusa, consistente en un lienzo de tela rectangular que se une por medio de costuras a los costados, dejando espacio para los brazos, al que se hace una abertura cuadrangular al centro, por donde se pasará la cabeza. Suele bordarse en el borde del cuello, hombros y mangas en punto de cruz.

características de Ocumicho y del gusto comunitario, unas flores que no dejan espacio para ningún otro motivo ornamental (Fig.36).

Este uso de la flor en lo ritual, en el adorno de imágenes y en la indumentaria se extiende a muchas manifestaciones artesanales como las tallas en madera de Pichátaro y Cuanajo, brocados de Angahuan, la alfarería de Santa Fe de la Laguna, Patamban, Huáncito, Tzintzuntzan y por supuesto las obras de Ocumicho, con temáticas que en muchos casos rompen con el esquema de lo éticamente bello⁵¹⁵.



Fig. 37 (Izq.): diablo sirena, Rosa Cruz Rosas, 2002; Fig. 38 (Dcha.) “Historia”, Zenaida Rafael Julián, 1998, Colec. Part. Amalia Ramírez Garayzar.

En las piezas de barro de Ocumicho cualquier motivo puede servir para decorar y embellecer una obra, pero entre todas las formas posibles destaca la flor. Las flores se modelan o se dibujan, delimitando los escenarios de obras en las que casi no se aprecia nada más, figuras en las que lo ornamental supera al tema central; las flores se dibujan sobre las superficies que el volumen deja libre, decorando el pecho de un caballo o el mantel de una “Ultima cena” (Fig.13); es un elemento que se modela, se aplica con moldes, se modela o se dibuja (Fig.37), como en esta “Historia” de Zenaida Rafael

⁵¹⁵ Es importante resaltar que esta predilección por la flor como elemento decorativo es compartido por múltiples culturas, no sólo mexicanas. También la encontramos en ramas artesanales michoacanas como el maque y las lacas, actualmente elaboradas por población no purépecha, me pregunto si existe una matriz cultural compartida en cuanto al gusto estético presente en las artesanías de la región.

donde la decoración floral cubre los huecos (Fig.38), disimula la estructura del conjunto y embellece la obra desde la peana hasta los contornos de la misma, incluyendo las paredes ocultas en esta fotografía, las caras secundarias de la obra que se recubren de flores dibujadas.

En definitiva, considero evidente que la flor es el adorno por excelencia, presente también en el lenguaje como metáfora del buen vivir, de lo sagrado en alabanzas y de la belleza en *pirekuas*.

A continuación, intentaré analizar cómo se organizan los elementos compositivos para lograr la belleza visual, es decir, la gramática del adorno y de las formas.

c.- La gramática y el estilo de las formas

Obras cerradas

Elaborar el adorno para una imagen religiosa implica colocarlo “alrededor del santo” y se hace efectivo visualmente mediante el empleo de un armazón de madera, *pirítarakua*, presente también en ofrendas de difuntos.

Como ya había dicho, me importa remarcar esta idea de adornar “alrededor”, una ubicación del adorno que implica enmarcar aquello que es el centro de la composición (Fig. 39) y que incluso puede llegar a perderse entre lo que lo rodea (Fig.26).

La reiteración de esta práctica en diferentes manifestaciones estéticas -altares domésticos, adornos de imágenes y templos, de puertas de casas y de piezas artesanales- me lleva a afirmar que existe una tendencia a aplicar un criterio estético de obras cerradas, enmarcadas por elementos que dejen claro al observador cual es el centro de una composición -si lo tuviera- que se delimita perfectamente por el adorno colocado en la orilla de una faja, de una servilleta o una pieza de alfarería. Por eso encontramos referencias en el lenguaje que hablan de la decoración en la boca o la orilla ya mencionadas previamente.

El estilo de las piezas de barro de Ocumicho también gusta de las composiciones cerradas, de obras limitadas en sí mismas⁵¹⁶. A esto contribuye el uso de

⁵¹⁶ Es importante resaltar que de hace unos años a la fecha se han popularizado en la comunidad las composiciones de escenas, sobre todo de rituales comunitarios, compuestas por piezas sueltas que se

las peanas, o lo que es lo mismo: la creación de un espacio para la obra, de un escenario. Este espacio puede ser una superficie plana o un recinto cerrado a modo de arquitectura escultórica (Fig.40), pero su creación consigue lo que no hace el material; el barro permite extender los volúmenes sin límite alguno, todo se crea de la nada, no hay una matriz previa que condicione las manos del artista, sin embargo, algo característico de este arte es la creación de escenarios, previos al modelado de las obras, que determinan los límites de las esculturas, un indicativo de pertenencia que permite crear esquemas totalmente cerrados.

En muchas piezas el concepto del “arco” se adopta literalmente o telón de fondo para romper la horizontalidad de una obra, marcar sus límites e indicar cuál es el motivo central de la composición (Fig.41).

En otras piezas el arco de flores modeladas y pintadas tiene la misma función que el armazón de madera con que se decora la entrada al templo de Ocumicho: adorna y recibe la mirada del observador antes de asomarse al interior de un espacio escultórico. En otros casos la simetría cierra por sí sola las composiciones indicando que cualquier elemento disonante está excluido de la obra.

La utilización del “arco”, o en su defecto del esquema cerrado, determina en mucho la orientación y el punto de vista dominante en las piezas con una tendencia a la frontalidad.

Las piezas de Ocumicho, como todas las esculturas de bulto redondo, pueden ser observadas por sus distintas caras pero todas serán secundarias a una principal, aquella que se percibe sin dudas como la rectora, que organiza el conjunto anunciando que ese es el punto de vista correcto (Wölflin, 1997). La mayoría de las obras de Ocumicho están modeladas para ser observadas de frente, igual que los adornos de imágenes que, a pesar de estar decorados en todo su contorno, concentran el grueso del ornato en un plano principal, aquel que indica al observador cual es el punto de vista que debe tomar: de frente al santo.

apoyan en una pequeña peana lo que facilita la quema, la inclusión de múltiples personajes en número ilimitado y para la comercialización permite un mejor empaque y traslado de las obras. La composición suele incluir una pieza de mayor tamaño que hace las veces de fondo (un altar, un templo o un nacimiento, por ejemplo) y el resto de las figuras son personajes unitarios que han llegado a alcanzar las cuarenta piezas. Lo que llama la atención es la forma en que se colocan habitualmente: como en una danza, a un lado y al otro en dos filas ordenadas dando de nuevo una composición cerrada.

Esta frontalidad en ocasiones aquieta las formas escultóricas y fuerza sus poses dentro de la composición tal como debe forzar cualquiera su postura para ser retratado en Ocumicho⁵¹⁷.

El resultado son obras en las que prima la frontalidad y las formas cerradas que hacen “de la imagen un producto limitado en sí mismo, que en todas sus partes a sí mismo se refiere” (Ibíd.: 254).

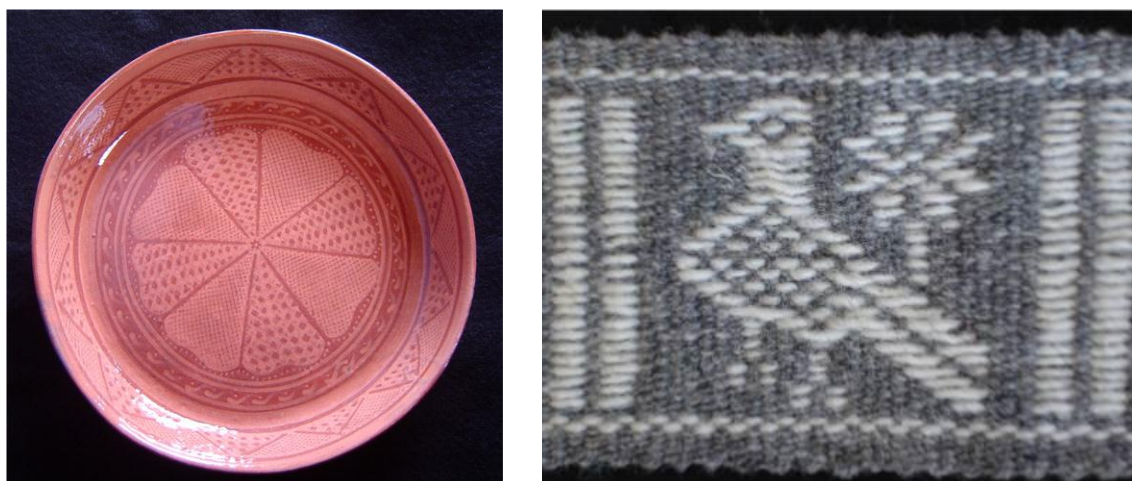


Fig. 39 Formas cerradas, (Izq.): Platón vidriado de Patamban; (Dcha.) Faja en telar de cintura de Cuanajo.



Fig. 40 (Izq.) “Elección de reina de la belleza México”; 41 (Dcha.) “diablos” Colec. Part. Ana Pellicer. 80s.

La axialidad compositiva.

La búsqueda del equilibrio a través de la axialidad compositiva es una práctica rectora de las creaciones estéticas purépechas, principio estilístico que Rubín de la Borbolla extendía a todas las “artes populares” (1974: 18) e identificado por otros autores como Gombrich, como característica de las “artes primitivas” (2011).

Si observamos los adornos-ofrendas de imágenes, veremos que podemos trazar una línea al centro y dividir simétricamente la composición. En la mayoría de los casos observados esta simetría es absoluta: con las mismas veladoras a un lado y otro, análoga distribución de flores y adornos, incluso similitud cromática; pero si esto no llegara a darse, la axialidad se logra con la distribución de la carga visual. Es decir, podemos encontrar distintos elementos decorativos a un lado y otro de la imagen, pero el todo logra un equilibrio visual en la composición (Fig. 26 y 28).

En las danzas vemos también esta tendencia a la distribución simétrica de los participantes; en el vestir, las mujeres se ayudan unas a otras para acomodar bien cada pieza del traje, cada mota, pliegue o listón, de tal manera que quede simétricamente acomodado, así es como se ven elegantes, con una distribución equilibrada de formas y también de colores, una manera de concebir las creaciones que se expresa a través de las piezas artesanales: alfarería vidriada, policromada, bruñida, textiles deshilados, tejidos en telar de cintura, bordado, madera, máscaras etc.

Tiendo a apartarme de las generalizaciones y más en el ámbito de la creatividad, sin embargo, esto es más que una tendencia, me atrevo a afirmar que es norma del hacer creativo purépecha: una danza baila bien cuando lo hace “parejito” y una pieza artesanal debe tener una composición equilibrada y en muchas ocasiones esto se traduce en una simetría total.

Este principio de axialidad se liga con la idea del equilibrio, un concepto que va más allá de lo visual y que en palabras de Guillermina Ochoa se extrapola a lo social: lo bonito es equilibrado porque no rompe lo establecido.

Esta interesante interpretación parece tener un correlato en la idea de persona que se expresa a través del gesto. Como ya dijimos, una mujer tiene que hablar y reír sin estridencias, ser prudente en su expresión, pararse, caminar y sentarse derecha, mostrar equilibrio, no como los *cherekis* que caminan chueco.



Fig. 42 (Izq.) María de la Luz Felipe;



44 (Dcha.)



Fig. 43: Danza de “los borregos”, Ocumicho.



Fig. 45



Fig. 46

La simetría compositiva es un concepto observable en todas las manifestaciones estéticas de Ocumicho. El vestido de las mujeres se puede dividir en segmentos idénticos de flores bordadas que se suman en el total; el arreglo del pelo distribuye los listones y adornos entre dos trenzas que se reparten la decoración colocando los motivos a la misma altura (Fig.42); cualquier danza de Ocumicho se inicia con sus participantes ubicados en dos filas enfrentadas (Fig.43) y a la hora de posar para una fotografía, se acomodará la postura para que el grupo quede armónico (Fig.44).

La expectativa principal al utilizar este tipo de fórmula es conseguir un equilibrio y armonía. La simetría contribuye a lograr este efecto, pero en algunos casos este equilibrio se incrementa con el añadido de algún elemento que fije visualmente la composición a su base. En los arreglos de santos, esto se logra con un aumento del peso visual en las bases. En el ejemplo del San Pedro, la servilleta decorada juega un papel fundamental; no sólo disimula la madera de las andas; su volumen y colorido proporcionan un punto que asienta la composición al arrastrar la mirada hacia la base, evitando así que el conjunto se proyecte excesivamente en la vertical.

Tanto el principio de axialidad simétrica como la búsqueda de la armonía visual se observan en el estilo de las esculturas de barro policromado. El equilibrio de las obras

se percibe fundamentalmente por la simetría que predomina en las figuras. Los volúmenes se van distribuyendo de manera simétrica, o casi simétrica, a partir de los ejes centrales que estructuran las piezas. Cualquier figura modelada en Ocumicho -diablo, dragón, santo o máscara- estará modelada individualmente en base al principio de axialidad (Fig.45).

Este principio compositivo se mantiene cuando se pasa de la figura única a los grupos escultóricos conformados por volúmenes múltiples, siendo habitual encontrar obras estrictamente simétricas con una correspondencia de motivos a ambos lados de un eje central (Fig.46).

En las esculturas el equilibrio se incrementa con esas peanas que, a modo de servilletas rituales, asientan las obras en sus bases. Es raro encontrar una pieza que no esté modelada sobre peana, un elemento estructural común que puede ser el simple soporte de una figura única o el lienzo sobre el que se distribuyen los personajes de composiciones extensas, dando unidad a las obras de volúmenes múltiples y equilibrando visualmente las esculturas.

La disposición planimétrica

Tanto la simetría como las formas cerradas ordenan la percepción, la ubican y equilibran, una tendencia creativa que se complementa con la disposición en planos de los conjuntos escultóricos, similar a la dada en las danzas de los pueblos purépechas y opuestas a la confusión propia de las danzas de feos.

En estos últimos la sensación de muchedumbre es total, el observador no puede captar el conjunto en una sola mirada, el movimiento es brutal, los cuerpos apuntan hacia diferentes direcciones, unos hacia delante, otros hacia atrás, amontonados unos en pequeños grupos, arqueados otros hacia el suelo, al tiempo que unos personajes de la escena se salen del espacio de la danza y pasan al del público, es decir, no hay plano alguno que oriente la mirada, no hay orden.

El otro esquema, el de las danzas “bonitas” es similar al de una muchedumbre multicolor de un desfile de carnaval. Si tomáramos una fotografía del momento, encontraríamos las formas organizadas por capas, en las que los movimientos son los propios de cada grupo, de cada comparsa. En este caso, hay una organización del espacio y así es como se danza en la región, formando figuras, habitualmente filas, con progresiones ordenadas que avanzan en direcciones dadas por la coreografía. En este caso el orden salta a la vista a pesar de la multiplicidad de formas y de la algarabía de la

escena. Es la orientación de las formas la que define este orden, una composición en planos que es tendencia en los esquemas compositivos de los Ocumichos.

La orientación de las formas se deduce a partir de la relación que unas figuras establecen con respecto a otras y su posición frente a un espectador. Para esto se requiere una serie de esquemas previos que se construyen por medio de los planos de referencia subyacentes en cada pieza.

En el caso de Ocumicho los conjuntos escultóricos que incluyen múltiples formas suelen estar ordenados por capas, planos paralelos que ordenan la composición, (Wölfflin, 1997) diferente a los estilos que buscan el efecto de profundidad en formas que, con relaciones diagonales o contrastes bruscos de dirección, animan el movimiento del conjunto, resoluciones que tienen una menor presencia en la comunidad.

En una obras con varios personajes, estos serán ordenados en dos o varios planos fácilmente identificables, lo que no supone necesariamente una jerarquización de valores, aunque es habitual que el motivo principal de la composición ocupe el primer plano en la horizontal, o en su defecto en la vertical, es decir situándose tal vez detrás de otro grupo de figuras pero por encima de ellas.

La pluralidad y claridad

Cuando decimos que una obra es cerrada, afirmamos también que es una unidad, pero un matiz que apunta Wölfflin al respecto es la posibilidad del tratamiento independiente de las formas que se articulan en el todo (1997:314), formas plurales que pueden aprehenderse con claridad, como unidades independientes.

En el caso de los Ocumichos, esta sensación visual se deriva de la manera en que se organizan las formas, de esa manera de hacer en la que cada pieza se trabaja por separado y después “se añade” al conjunto y se adapta al todo, como la fruta que cuelga del adorno, unidades de una composición que pueden asirse una a una.

La relación entre las formas se puede observar en ocasiones por la gestualidad de las mismas: una mano que se extiende para recoger lo que otra ofrece, o rostros que se encuentran en lo que apunta a un intercambio inexpresivo de miradas. Lo habitual, sin embargo, es la falta de conexión entre unos personajes que parecen estar sin estar allí, pero cuya ausencia producirá un desequilibrio semántico o compositivo. Con todo,

la pluralidad y claridad en las unidades compositivas es lo que predomina, un sistema articulado de formas autónomas.

La autonomía de cada elemento del conjunto genera una tendencia a la desproporción que puede ser buscada o por el contrario, producto del desinterés en la relación entre los elementos. Lo que importa es la armonía global del conjunto, no la relación entre las partes del mismo, lo que suele traducirse en cabezas que miden un tercio del cuerpo o manos de igual tamaño que una cabeza.

Podríamos pensar que dicha desproporción se debe a la imposibilidad técnica de hacerlo de otra manera, pero entre las obras de una misma persona encontramos piezas en miniatura que denotan una clara habilidad en el modelaje y piezas con desproporciones evidentes. Las explicaciones al respecto podrían ir en distintas direcciones.

Una posibilidad apunta a una concepción expresionista de las obras, en las que el tratamiento de algunas partes las relega a un segundo plano, por ser prescindibles en la expresividad de la pieza, por ejemplo en un diablo “cabezón”, los elementos que lo definen se centran en la cabeza y será allí donde se centre decoración y fuerza expresiva para que el observador no distraiga su mirada. En este caso, el tamaño diferencial sirve de ayuda en la intencionalidad del autor.

Otra posible interpretación podría ser que la desproporción estuviera supeditada al acomodo de las figuras a su entorno compositivo o a su funcionalidad en la pieza. Este es el caso de los motivos florales o los animales, que sirven de decoración en las obras. A ambos lados de una composición nos podemos encontrar con dos flores de gran tamaño totalmente desproporcionadas con respecto a las figuras que las rodean. Aquí el tamaño es el necesario, el que le da un peso suficiente a estos elementos como para embellecer, adornar y equilibrar la composición.

En otras ocasiones, el ejercicio de la metonimia puede requerir de la desproporción para marcar el carácter relevante de la figura empleada, como en aquellas obras donde el brazo de Dios, que juzga con la balanza, debe mostrar su grandeza con el juego discriminatorio de los volúmenes.

Muchas de las veces, la desproporción se da porque carece de importancia. Las formas pretenden mostrarse como son a grandes rasgos, sin buscar la mimesis con el modelo y en ese sentido, el tamaño vendrá dado tal vez por la yema de los dedos de quien modele el barro al hacer la concavidad de una mano.

Con todo, lo que apuntamos es que la proporción no-natural característica de los Ocumichos puede ser tanto fortuita como pretendida por la intención estética del artista y está determinada en gran medida por el hecho de trabajar bajo la idea de “añadir” al conjunto cada parte, modelándolas de manera independiente, previendo que formarán parte de un todo al que se adaptarán según vaya progresando un conjunto.

En este sentido, la manera de hacer es procesual, todo ha sido planeado en la cabeza pero es el barro el que manda y se crea al tiempo que se hace, porque una forma llama a otra y en esta manera de hacer, la relación entre las partes y por ende la proporción, queda en segundo plano.

La linealidad

Las obras de Ocumicho, aunque tridimensionales, están contenidas por el contorno, por la línea, una característica que comparten con el bordado, talla en madera o alfarería de la región.

La materia prima, la técnica y la intención de estilizar las formas se ligán en aras de afirmar los contornos en las figuras. La flexibilidad de la materia invita a suavizar las formas y la manera de crearlas las sintetiza en lo esencial, proporcionando formas blandas que pueden recorrerse con la mirada reconociendo con facilidad los contornos. La línea continua, amplia, sin acentos en las transiciones, resbala por las formas, las remarca y las engloba, develando una mirada lineal: "ver linealmente significa, pues, que el sentido y belleza de las cosas es, por de pronto, buscado en el contorno." (Wölfflin, 1997: 57).

Y el color apoya a este propósito, masas de colores que dividen la forma creando si es caso nuevos contornos, igualmente lineales. El color se aplica plano, sin juegos de luces y sombras que busquen más volúmenes que los de la propia figura.

Frente a un volumen homogéneo el color delimita y diferencia los espacios del mismo. Pensemos por ejemplo en la figura de un hombre, sin inflexiones en la

superficie modelada que denote sus ropajes, mismos que se distinguirán claramente por medio del color. La nitidez de los contornos de las masas de color, es acentuada por la paleta que emplean las artistas, colores contrastantes que armonizan en base al principio de oposición.

Esta tendencia a la linealidad se refleja también en la decoración y el acabado a pincel de las piezas, en el que el dibujo detalla las formas, les da textura o cubre el espacio vacío con flores y formas geométricas que cada artista genera con un estilo personal (Fig. 47).

Estas últimas remiten al método de dibujo Best Maugard⁵¹⁸ (2002 [1923]), en el que el autor sintetizó los elementos básicos del arte Mexicano: la espiral, el círculo, el medio círculo, la S, la línea ondulada, la línea en zigzag y la línea recta, motivos primarios, que combinados entre sí dan múltiples posibilidades.

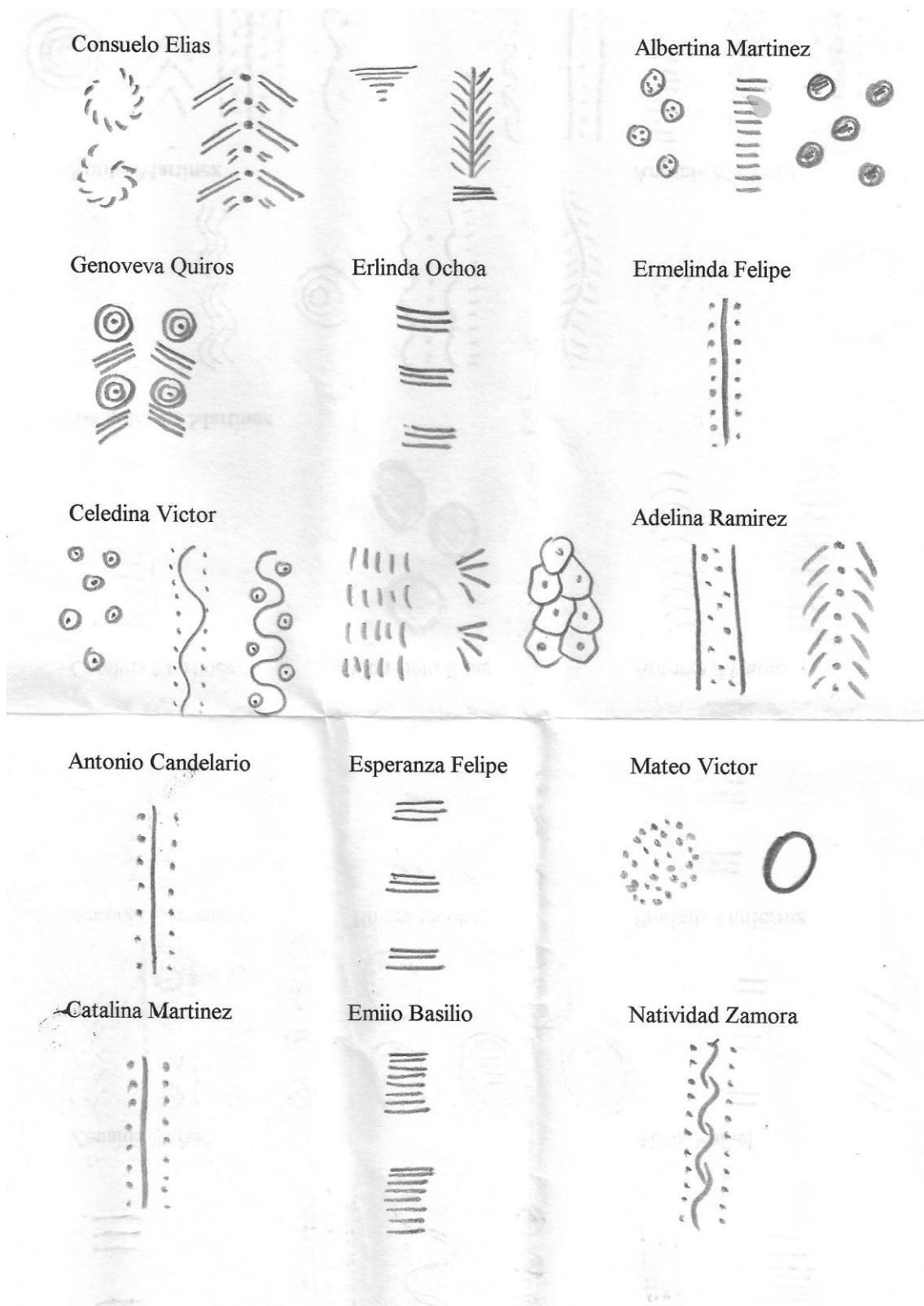
Las similitudes entre los diseños recogidos por Maugard en su libro y los de Ocumicho (Fig. 47) hacen pensar en una posible influencia de este método que se aplicó en las escuelas de la República a partir de 1923 (ver Maugard, Op. cit.); fuera así o no, lo cierto es que las coincidencias son muchas.

El dibujo también es el complemento de la forma, resaltándola con líneas blancas o negras, acentuando el volumen, incorporando detalles o texturas. Tomemos el caso de una sirena: al modelado se suma el color y a este, el dibujo que detalla el contorno de sus complementos y da textura a su cola escamosa, mediante semicírculos blancos que visualmente arrojan la sensación de irregularidad en la superficie.

Otro tipo de decoración es el que crea un “esquema de la forma”, típico acabado de los diablos desnudos cuyos cuerpos son perseguidos por líneas que los recorren. En un ejercicio de abstracción podríamos eliminar las masas y quedarnos con un bosquejo de la forma que recuerda a la técnica de rayos X de los aborígenes australianos (Bru, 1991). El resultado de este tipo de decoración, da la sensación de que las líneas decorativas más que la culminación del proyecto, son el boceto previo del mismo.

⁵¹⁸ Best Maugard, artista formado en Europa que trabajó con F. Boas como dibujante en el Valle de México, observa reiteraciones de formas que resume en siete, mismas que incluye en un método de dibujo que se aplica bajo su gestión como director de Educación Artística en el tiempo de José Vasconcelos; un método que pretende una enseñanza que reproduzca un arte realmente mexicano. Hasta la fecha, el método se aplica en distintas escuelas del estado y del país ahora adaptado a un soporte informático.

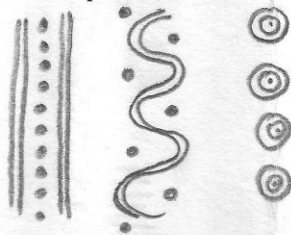
Fig. 47: decoraciones lineales. Ocumicho



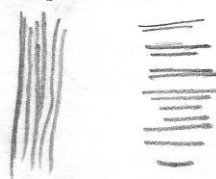
Rosa Cruz



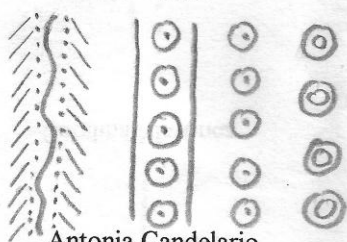
Apolonia Marcelo



Joaquin Victor



Zenaida Rafael



Alicia Rafael



Antonia Candelario



Emilia Jacobo



Florinda Gutierrez



Catalina Martinez



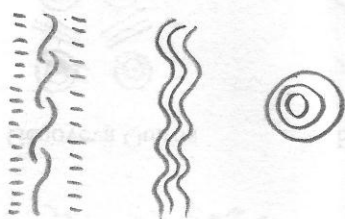
Consuelo Elias



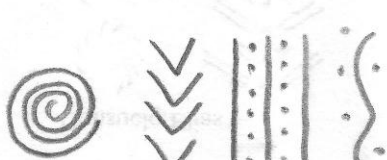
Antonia Alvarez



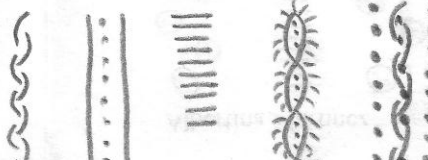
Magdalena Martinez



Rutilia Martinez



Antonia Martinez



Esta linealidad aquieta las formas, creando un efecto de “movimiento contenido” y ordenado, sin requiebros bruscos, ni saltos de los volúmenes, sin juegos de luces y sombras, todo está dado por el modelado y decorado lineal.

La quietud de las obras de Ocumicho se rompe con lo que Wölfflin denominó "lo pintoresco", o lo que de pictórico -por oposición a lo lineal- tienen algunas formas. Lo pictórico a grandes rasgos, podríamos resumir que ve en masas, no en líneas, no sujeta las formas, las deja libres, se salen de los esquemas y busca el movimiento. Hay un ejemplo apuntado por el autor que me gusta especialmente para notar lo que de pintoresco tiene Ocumicho:

"No hay nada tan pintoresco como la muchedumbre agitada de un mercado, donde no sólo por el amontonamiento y confusión de personas y cosas se sustrae la atención de los objetos aislados, sino que el espectador, precisamente por tratarse de un todo movido, se siente solicitado para abandonarse a la mera impresión visual sin detenerse a controlarla detalladamente con los datos plásticos. La belleza pintoresca de la escena puede entenderse de varios modos. Pero aun tratándose de una representación puramente lineal, quedaría siempre margen -y esto es lo decisivo- para un cierto efecto pintoresco." (Wölfflin, 1997: 68).

Esta idea de la “muchedumbre”, la encuentro reflejada en esas composiciones de Ocumicho llenas de volúmenes y dibujos y líneas, tantas que confunden la mirada impidiendo asir la claridad de las formas. Cada detalle puede verse aislado del resto pero el amasijo de colores, la urdimbre de líneas decorativas y el abigarramiento del conjunto, dejan la puerta abierta a ese efecto de lo pictórico o pintoresco.

d.-La estética de lo profuso

Este principio es visible en los adornos de las imágenes, en la indumentaria y en las creaciones artesanales de muchas comunidades, una tendencia estética que tiene su correlato en la fiesta.

En la fiesta nada puede ser insuficiente, es inaceptable. El gasto⁵¹⁹ debe ser grande, ese es el compromiso, cumplir con el cargo y con la comunidad al completo bajo la exigencia de la tradición de igualar o superar al carguero anterior, tendencia que lleva al crecimiento exponencial de la inversión.

⁵¹⁹ Esta inversión, fue interpretada por Foster (1972) como inversión en prestigio y redistribución de la riqueza para mantener el equilibrio comunitario.



Fig. 48: Ofrenda del San Pablo en Corpus, Ocumicho

La traducción visual de este gasto es la abundancia: mucha comida, bebida, música, danza, adornos de los cargueros, de las calles, de santos, en lo que Herón Pérez distinguió, para todo México, una “tendencia innata al barroco” (1998:24) y la exuberancia presente en la fiesta y en la creatividad, rasgo -el del “barroquismo”- que Rubín de la Borbolla ya había visualizado en el arte popular, “una tendencia, de origen muy antiguo, de llenar los espacios vacíos en una composición”. (1974:22)

En el arte la abundancia rige el juicio de los propios creadores y sus públicos, abundancia de decoración y de trabajo definen las “obras especiales” las que están “bien dobles” frente a piezas “sencillitas”.

En la indumentaria vemos grandes flores que ocupan casi toda la tela de los delantales; los danzantes se cubren de trajes saturados de adornos, tocados que no dejan espacio para ningún elemento extra; en los arreglos de santos la abundancia de ofrendas parece ser la principal preocupación, cañas de maíz, frutas, refrescos, panales, dólares, panes, una acumulación en la que se diluye la imagen, recordándonos esa palabra que en purépecha se aplica al adorno: *Jatsírhikuarhini* a la que se asocia el verbo “llenar o recargar” (Fig.48).

En los testimonios de las artistas de Ocumicho también vemos el peso de este “horror al vacío”: “así se ve pues ya bonita la figura [con adornos, comenta Rutilia Martínez], porque cuando no tiene algunas cositas sale muy sencillo y mi mano ya está impuesto a hacer con muchas cosas, aunque yo esté pensando: “yo voy a hacerle así”, pero no se puede hacer sencillas piezas, y hay que pensarle que poner para hacer una y

otra cosa, como si tú me encargas para que te haga de una sencilla, y ya me dices que igual, pero yo no puedo de las sencillas, yo siempre sale así con más trabajo”.

En Ocumicho se aprecia la abundancia de volúmenes y lo complicado de las formas, muestra de un trabajo laborioso y recargado. La superficie de la forma se decora añadiendo figuras modeladas o de molde: lagartijas, serpientes, calaveras, flores o pájaros se distribuyen por la pieza hasta satisfacer a su autora. Una vez que la forma está modelada se aplica la pintura y sobre ésta, el dibujo a pincel cuya línea termina de cubrir los volúmenes, matizándolos, creando texturas o simplemente añadiendo ornato al conjunto.

Las obras que resultan de este principio son también muestra de esfuerzo y dedicación, de tiempo, de “más trabajo”, un valor que se equipara también con el esfuerzo que se dedica a la fiesta, con la inversión de energía social colectiva, en un caso e individual o familiar en el otro, sea en pro de una fiesta o de una obra “bien hecha”, “bonita”.

e.- Colores luminosos

Hablar de estética purépecha obliga a hacerlo del color. Los estudios sobre el arte mexicano refieren una gran riqueza cromática y un gusto por el color (Del Pando y Guillermo Boils, 2003; Yampolsky, 2003) en análisis que suelen enfatizar la simbología de los colores en época prehispánica y tiempos más recientes (Rubín, 1974: 18, 39; Dehouve, 2003; Del Pando y Guillermo Boils, 2003; Magaloni, 2003; Turok, 2003; Gage, 2003).

Leyendo estos textos una de las tendencias lógicas de interpretación toma como referente la lengua, los usos y la exégesis para identificar posibles “constelaciones” semánticas del tipo “noche-oscuridad-negro; luz-claridad-blanco: fuego-calor-rojo; sol-brillo-amarillo; agua-fresco-azul y árbol-vida-verde” (Turok, 2003:127).

En un intento de formular una posible hipótesis en torno a estas ligas de significado, realicé una revisión en diccionarios sobre la manera de nombrar a los colores y asociaciones de estos con otras ideas. El resultado, muy limitado, es el siguiente:

	Diccionario de Maturino Gilberti (1901 [1559])	Diccionario de Pablo Velásquez (1988)	Diccionario de Claudine Chamoreau (2009)
Negro	<i>Tzirancz ahtziri.</i> *Maiz negro [posiblemente se refiera al huitlacoche, hongo del maíz al que también se le llama “tecolote”, es decir, buho] <i>Pazcani</i> *Teñir de color prieto y se relaciona con palabras como el trueno, el luto <i>Turis.</i> *Es negro o negra <i>Turin turis</i> *Es cosa prieta	<i>Turhípití</i> *Comparte raíz con la palabra <i>Turhísh</i> : mestizo	<i>Turhipiti</i> *Relacionadas con otras entradas como: estar negro, tener la cara negra, tener los cabellos negros y carbón.
Blanco	<i>Urapeti ahtziri.</i> *Maiz blanco	<i>Thupúthupúsi</i> <i>Urapiti</i> <i>Tupuntsi</i> *Se traduce también como “canoso” y en el caso de la palabra <i>urapiti</i> ésta mantiene relación con la empleada para referirse al pulque o el agua miel	<i>Urapiti</i>
Rojo o colorado	<i>Charapeti</i> *Relacionada con “tener el rostro de vergüenza” *Grana color afinado <i>Cuxauiriqua.</i> *Maiz colorado	<i>Charhápiti</i> *La raíz de la palabra se asocia a otras como el nombre de un frijol y el verbo germinar	<i>Charapiti</i> *De ella se derivan: ponerse la cara roja; tener los labios rojos; tener el cabello rojo.
Amarillo	<i>Tsipambeti ahtziri.</i> *Maiz amarillo	<i>Tsipámbiti</i> *La palabra se relaciona con otras como <i>Tsipani</i> , asociadas a la idea de “echar a perder” por falta de agua, o desvirgar a una mujer como el “maíz tostado hecho flor” y “manchar”.	<i>Tsipambiti</i> *Comparte raíz con <i>tsipani</i> , traducido como “florecer” [nótese que es la misma palabra que la recogida por Velásquez para desvirgar a una mujer [¿desflorar?]]
Azul	<i>Tzitzupu</i> *Azul color del cielo <i>Chupikua</i> *Azul más fino Se relaciona con el fuego o lumbre y tener enfermedad en todo el cuerpo <i>Ythaqua</i> *Azul	<i>Uaroti</i> *Las palabras que se asocian a ésta, tienen que ver con el movimiento y la danza. <i>Tsirangeni</i> *Forma en que se llama el maíz azul	
Verde	<i>Xurungas</i>	<i>Shungápiti</i>	<i>Xunapiti</i>
Café		<i>Siuári</i> *Ahumado Tukúru *Buho, nombre de un juguete de barro color café (como los silbatos de Ocumicho llamados “tukuru	

		sapíchu”	
Morado Púrpura	<i>Ayucuué.</i>		
“Color Cenizienta”	<i>Pupuras</i>		
“Color Leonado”	<i>Charancx. Tereterecas.</i> *Maíz leonado, es cosa de color leonado y se relaciona con palabras que significan mal olor o lo podrido		
Descolorido	<i>Churingari, cuntzungari.</i> *hay otras formas de referirse a estar descolorido por miedo o enfermedad, por frío o preñez Tirixemunstani		

De lo dicho podemos inferir que existe una clara asociación entre los colores reconocidos en purépecha y los visibles en el maíz, y que ciertos colores pueden ligarse a significados culturales. A los extraídos de la lengua, podríamos sumar otros que surgieron en campo en contextos concretos, pongamos algunos ejemplos:

Tras dos semanas de ausentarme de Ocumicho, una señora mayor me preguntó preocupada: “¿ya andas con hombres? ¡Estás bien seca, bien amarilla!”, mientras que en otra ocasión me dijeron “ahora si estás bonita, bien gorda, chapeada” aludiento al color rojizo y rozagante de mis mejillas frente al color amarillento que puede provocar una conducta promiscua; una vez, en un corro de mujeres entre bromas y risas se aludió al color morado de los genitales femeninos, dando a entender que estaba provocado por una actividad sexual intensa; las “coloreteadas” del pueblo son mujeres que andan con hombres, las que se maquillan y pintan el pelo; las gallinas negras son buenas para hacer “mal oficio”; los perros negros son animales del diablo y el diablo mismo aparece vestido de negro; la flor de muerto es el zempasuchil (amarillo) y la orquídea de “muertos”, de color morado; el huevo conocido en la región como “blanquillo” sive para hacer limpias y las almas se aproximan en noviembre en forma de mariposas blancas.

Con esta información podría aventurarme a inferir ciertas relaciones simbólicas de algunos colores que no tendrían sustento significativo, a saber: Sexualidad-seco-amarillo, bien-limpieza-alma-blanco-salud, sexualidad-muerte-morado, mal-diablo-brujería-negro. De estas, las únicas de las que tengo certeza son de aquellas que asocian lo blanco con lo divino y puro, y el negro y rojo ligado al diablo.

Una vez hecho este ejercicio, tengo que decir que la observación en campo me lleva a concluir que el uso del color en la indumentaria, el adorno de santos y las

creaciones plásticas no parece estar tan ligado a una simbología determinante como al propósito de que “se vea bien”.

La selección de colores está guiada sobre todo por la mimesis con los modelos, si los hubiera, y por el gusto, la moda y el buen hacer de quien los combina, una habilidad que es apreciada entre creadores en general y entre bordadoras y reboceras en particular.

Una de las tendencias que sí puedo observar es el uso de colores luminosos, variados y con contraste, una manera de transmitir alegría, recordemos que lo *ambakiti* se relaciona con la limpieza y claridad.

Los colores con luz son los de las flores, los que adornan las imágenes y también los que usan las mujeres jóvenes y solteras, a diferencia de las mujeres casadas, que utilizan colores más “bajitos o apagados”, o como en el caso de las viudas de Tarecuato, que usan colores como el café, colores serios.⁵²⁰

En las artes que incluyen combinaciones de colores, lo habitual es el uso de paletas contrastantes que potencian la luminosidad. Ejemplos los tenemos fundamentalmente en la indumentaria, en los bordados y en la alfarería.

El colorido es una de las características de las obras de Ocumicho que más llama la atención, algo que las distingue y que se corresponde con el gusto comunitario.

Acudir a una fiesta en Ocumicho es hacerlo a una feria de colores. Los vestidos de las mujeres, el traje de los santos, la indumentaria de los danzantes, las flores de los adornos, todo indica que las cosas en Ocumicho “con mucho color se ven bonitas”.

Como ya dijimos, hay dos factores que priman en la elección de los colores para bordar un delantal o para pintar una figura de barro: la luminosidad de los mismos y el gusto por combinaciones contrastantes.

Sobre el primer aspecto la exégesis es evidente, sobre todo cuando se establecen comparaciones entre el gusto purépecha y el de “los otros”:

“A los mexicanos les gusta más de colores claros” dice Zenaida Rafael, un gusto que coincide con el de los purépecha, explica Rutilia Martínez: “una persona de tarasco puro de color: azul, azul cielo, delantales rojo o blanco para poner flores, adornos, hay la gente que le gusta blanco, otras carmesí o morado, hay muchos colores pero finos colores”. Mientras que “para los turistas les gusta de pintura oscura, para pintar los diablos, porque me fueron a visitar en mi casa [continúa Rutilia Martínez] y me dijo la gabacha: ‘te voy a llevar la pintura’. Le gustan puro oscuro, y para mí se veían así, parece mal pintados, pero yo no le dije nada porque para él eran esas buenas pinturas, para la persona que le gustan”.

⁵²⁰ Comunicación personal de Alma Yanet Mateo Amezcua, de la comunidad de Tarecuato.

Gustan los colores luminosos, tonos opuestos a los oscuros que se asemejan a lo sucio y lo viejo, colores que algunas personas adoptan para sus trajes cuando ya son muy mayores, porque los colores claros son “más para muchachas, señoras nuevas pues también lo ponen, más alegres, yo ya estoy vieja”. Mucho color y colores luminosos y alegres pero “bien combinados”.

Una de las mujeres que vende lana para bordar los trajes de Ocumicho comentaba que “aquí a la gente yo estoy segura que para combinar el rojo se iban a combinar con ese limonado [amarillo limón], y también combinaría [el rojo] con azul rey, con blanco y también con verde. El morado bajo combina también con limonado, con carmesí y el morado fuerte también lo combinarían con amarillo. El negro y el blanco combinan con todo, pero aquí gusta más combinar como de aquí, con muchos colores. El carmesí no lo iban a combinar con guinda, mejor iban a combinar con azul rey, morado o verde”.

Así combinarían algunos colores para bordar un delantal o una camisa, igual que lo hacen las artistas en sus esculturas. A la hora de pintar una pieza, un color “manda al otro” con lo cual, “si pones aquí verde, pintas este carmesí y pegado de amarillo y de diferentes para el adorno, como para que una pieza quede bien combinado” tal como se puede apreciar en las tablas de combinaciones de colores realizadas por varias artistas a solicitud mía (Fig.49).

No se puede aseverar que existan combinaciones fijas de color, cualquier afirmación al respecto se vería negada inmediatamente con alguna escultura de Ocumicho. De hecho, es común escuchar que “todos los colores combinan” pero lo hacen en masas de color, con pocas degradaciones cromáticas y si las hay, se busca igualmente el contraste entre un tono muy oscuro y uno claro.

De forma generalizada, para decorar un arreglo de santo o una escultura de barro, se utilizarán varios colores, cuanta más diversidad mejor, tonalidades luminosas, y combinaciones contrastantes.

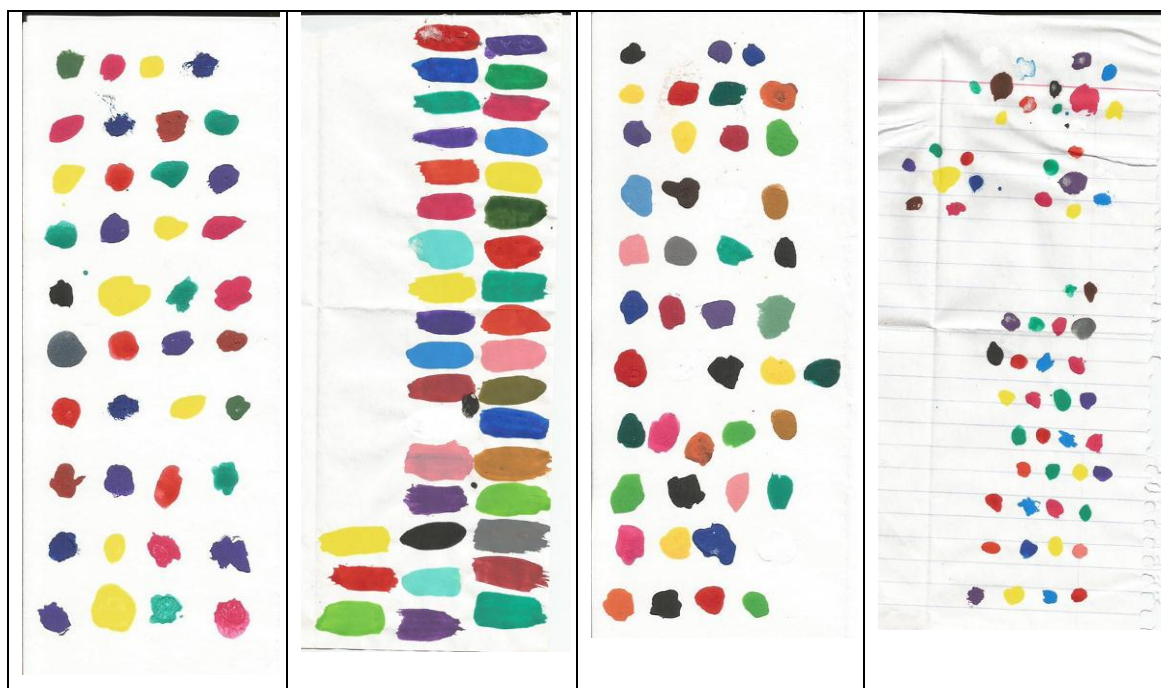


Fig. 49.
Tabla elaborada por
Francisca Pózar
Quirós.

Tabla elaborada por
Apolonia Marcelo
Felipe.

Tabla elaborada por
Rosa Felipe Ortiz,

Tabla elaborada por
Zenaida Rafael Julián



f. Fig. 50: Tocados de los negritos de pastorela en Ocumicho.

En Ocumicho cualquier objeto será más bello si es «brillante». Este gusto por lo brillante se manifiesta, por ejemplo, en la elección de telas para vestir a los danzantes de la fiesta, a los santos, o a las jóvenes que estrenan su vestido en los bailes del pueblo. Entre las mujeres de Ocumicho tienen una gran demanda las telas de raso, los terciopelos y las lentejuelas, los zapatos de tacón con polvo dorado y el rebozo de tornasol, ese que “es más bonito de todos, más para las muchachas que para las viejas, también le gustan a mi mamá pero más a mis hermanas, son estos, sacan brillo cuando se mueven”. Y este es el tipo de prendas que se demandan en Ocumicho para el “estreno” en las fiestas, el momento en que cualquiera pretende lucir bien.



Pero el gusto por lo “brillante” no queda en la indumentaria de las mujeres, también los santos se visten con faldas de lentejuelas como el Sto. Cristo Milagroso que preside el altar mayor del templo o el santo Kenchiskua – santo sube arriba – ataviado con lentejuelas y listones de raso (Fig.51).

Fig. 51: Santo *Kenchiskua*.

Si hay una manifestación donde el brillo realmente reluce, es en la elaboración de los trajes para algunas danzas como la de moros con grandes capas y adornos de lentejuela y terciopelo o la de los “negritos” con tocados repletos de cintas navideñas, papel brillante y rasos multicolores (Fig.50); flores de papel, listones de raso, lentejuelas para los santos y terciopelo para el baile; cuando alguien quiere lucirse en Ocumicho procura cubrirlo todo con ese oropel “brillante” que embellece las cosas.

El brillo también es un principio decorativo que gusta a las mujeres que trabajan el barro, pero en este caso el gusto estético de “los otros” ha limitado su uso.

Durante algún tiempo, las figuras de barro se decoraban con pintura de aceite y según comenta Bárbara Jiménez, el resultado era muy bueno, “no se ve como ésta [con la pintura de agua que utilizan actualmente], bien cubre, todo cubre, sí, parece nueva pues” pero a la gente le gusta que parezcan «de antigua» y con la vinílica parecen “más de antes”.

La pintura de aceite gusta en Ocumicho no sólo porque cubre bien, sino porque brilla -como lo hacía el recubrimiento de japán [barniz] de las obras más antiguas- y aún se sigue utilizando para pintar piezas orientadas a un mercado regional.

Los toros y animales que se hacen para ser bendecidos en la fiesta de Zacán o los silbatos que se llevan a vender en las ferias regionales, se decoran con pintura de aceite y se cubren con polvo brillante (Fig.52), porque “de nosotros [purépecha] este brillante es que más gusta de por acá, con pintura de aceite y brillos, y si uno trae alguna cosita de máscaras, así pintado de otra forma, se regresa a la casa con ese, no lo quieren pues”.

Esas son las piezas que un purépecha compra, las que coloca en el altar de su casa o decorando la viga central de la troje junto a otros recuerdos. Es también el tipo de obra que una artista de Ocumicho regalaría a alguna persona de otro pueblo purépecha: una muñeca, un silbato o una alcancía con temas moralmente aceptados, temas cotidianos y con unas características formales que se ajusten a su propio gusto porque para hacer un regalo “es pensarle alguna cosa que sea más mejorcito, como alguna cosa que más iba a gustar para que me regalaras a mí iba a regalártelo yo”. Y el brillo gusta, como a Emilio Basilio quien decoraba un toro con pintura dorada mientras decía: “mira, este que más me gusta a mí, bonitos que se ven con ésta, brillosito pero nomás usamos para estas cositas [juguetería], para esas otras pura vinílica, se echan de ver como de antes”.



Fig. 52: (arriba) Llevando las figuras de ganado de Ocumicho frente a San Lucas para bendecirlas, Zacán; (abajo) Piezas del tianguis de Zacán.



Lo presentado hasta aquí, es la aproximación a un fenómeno que por su misma naturaleza sólo acepta interpretaciones parciales. Las realizadas en estas páginas se resumirían de la siguiente manera:

1.- En la cultura purépecha sí existe reflexión y juicio estético en torno a creaciones diversas, sus categorizaciones y valores se hacen patentes en distintas manifestaciones y se expresan a través del arte.

2.- En torno al arte, hay que decir que hasta el momento no hemos encontrado un concepto similar en lengua purépecha.

3.- En purépecha, los artesanos se definen en base al objeto que realizan. En español, se llaman artesanos e incluyen categorías occidentales que organizan valorativamente sus creaciones y prácticas propias del arte occidental -como la firma-, que suponen valores agregados a sus obras. En el caso de Ocumicho las ideas de arte, arte fantástico y artista, son manejadas por parte del público y de las artistas.

4.- A través de la lengua y de las categorías estéticas utilizadas, afirmamos que lo ético y estético se cruzan en el criterio del juicio y el gusto, tomando como patrones los conceptos de persona, el cuerpo, la gestualidad y la identidad grupal, “el nosotros”.

5.- La estética purépecha es eminentemente decorativa: el adorno y su gramática, son un lenguaje estético en sí mismos.

6.- Los valores éticos y estéticos que debe contener una obra para ser calificada como *no ambákiti-chistosas o no sési jáshiti*, son todos o algunos de los siguientes: representar la transgresión de las normas sociales, la inversión de roles, lo incorrecto, lo contradictorio, lo chueco, retratar al “otro” e incluir al diablo en las piezas como un elemento que matiza la semántica de las mismas. Las piezas estéticamente feas o sin calidad, son aquellas que tienen poco trabajo, están mal hechas o no tienen una composición equilibrada de sus formas. Aquellas que acumulan elementos negativos, que producen repulsión, pueden clasificarse como piezas “bien feas” que se acercan a lo *Kichakua o kichukuani jash*, lo feo que provoca rechazo.

7.- Por el contrario, una obra para ser calificada como *ambákiti o sési jashini* debe contener todos o algunos de los siguientes valores: debe ser una pieza de calidad, evitar

temas transgresores, utilizará la flor como elemento embellecedor por excelencia, las formas visualmente equilibradas a través de la simetría y las formas cerradas, la decoración profusa, una cantidad significativa de trabajo y si combina colores, estos serán preferentemente “alegres” y “brillosos”.

8.- Los valores anteriores se expresan a través de muchas creaciones artísticas, obras que comparten una matriz estética con otras manifestaciones culturales purépechas como la danza, el humor ritual, el canto, el arreglo de los santos, la fiesta o la indumentaria, mostrando correlaciones con casos de otras latitudes y otros momentos de la historia de México y del mundo.

9.- Cada una de estas afirmaciones no son norma, son tendencia creativa y de juicio que en cada individuo se reconfiguran y que a través de la circulación de las obras por públicos diversos, los creadores se retroalimentan, individuos con estilos propios que comparten con otros una forma de mirar y representar el mundo, un sistema estético del que se desprenden sus prácticas colectivas e individuales.

10.- El sistema estético purépecha y ocumichense gira en torno a la noción de persona perceptible y de orden grupal, es decir, el cuerpo, gesto y comportamiento social conforman un núcleo del que derivan la mayoría de los valores estéticos-éticos purépechas.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación hemos seguido el rastro de los “diablos de Ocumicho”, un tipo de obras que habitan entre el campo del arte y el de la producción estética indígena.

En este trasiego, el espacio de indagación se ha centrado en el *purécherio* como región cultural y en Ocumicho como ámbito comunitario en el que se insertan las artistas y sus obras; sin embargo, el análisis de los procesos de circulación del arte permite comprender los viajes de estas mercancías artísticas por rutas nacionales e internacionales, museos, galerías y colecciones del mundo, espacios que aparecen en la geografía de esta investigación como puntos de llegada de las obras.

Temporalmente, este trabajo se ha realizado con una vocación etnográfica, de tal forma que prima una visión sincrónica del fenómeno, que se construye a partir de la coincidencia de distintas voces durante las temporadas de campo.

Sin embargo, la comprensión del fenómeno exigió rastrear la historia de ciertos procesos y del estilo artístico, lo que le da un matiz diacrónico a la investigación en algunos capítulos de la tesis; es el caso del análisis de la construcción de la tradición y de la sección dedicada al estudio de las obras y los prototipos. En esta última, el estudio de piezas históricas permitió establecer ciertas tendencias creativas y de selección de motivos a representar.

A lo largo de las distintas secciones y capítulos, se presenta una lectura contextualizada del arte y la estética indígena en el pueblo purépecha de Ocumicho a partir del análisis de los procesos de creación, circulación, consumo y valoración de las obras. Los planteamientos de Alfred Gell y su teoría de la antropología del arte, son la guía que estructura la tesis, al tiempo que discute con el autor argumentando la pertinencia de incluir los estudios de la estética entre los objetivos de la antropología del arte. El resultado es la aplicación de los planteamientos teóricos de Gell reformulados y el trazo de una ruta de aproximación al arte indígena a partir de la comprensión de los agentes y agencias que se relacionan con el fenómeno estudiado; las obras y sus marcos culturales y la estética en la que se insertan las prácticas creativas de los artistas.

En el texto, una sección remite a otra en una suerte de recursividad constante. Este tipo de aproximación sistémica pretende ser una aportación a la literatura de la antropología del arte, en la que han primado enfoques parciales que privilegian alguno de los siguientes aspectos: el estudio de los significados de las piezas, su estética, la comercialización y consumo o sus funciones sociales.

La lectura del arte indígena que ofrece esta investigación también da voz a los creadores, en este caso las mujeres alfareras de Ocumicho, artistas indígenas que habitualmente se diluyen bajo la metáfora del pueblo artístico.

Ocumicho, como nombre del pueblo en que se inserta al arte estudiado, se emplea tanto con un carácter geográfico como conceptual, al entender que “los diablos de Ocumicho” son una tradición construida que metonímicamente se condensa bajo el nombre del pueblo, una especie de “marca artística” construida a partir de las políticas culturales de México. Esta abstracción totalizadora se equilibra al señalar la autoría de las obras en los casos en que fue factible, y con las historias en primera de persona de algunas artistas, que nos permiten acercarnos al sentido social que adquiere el oficio dentro de la comunidad.

Esta investigación permite comprender la diversidad de agentes y agencias que se condensan en las obras como manifestación tangible de los procesos de comunicación y las reflexividades que de ellos se derivan, al tiempo que la agencia de las obras de arte indígena en otros artistas, en los públicos y en la reafirmación o reconstrucción del imaginario social en torno a los “otros”, en este caso indígenas, artistas y mujeres.

Esta parte de la reflexión se perfila como la antesala para la caracterización del “campo del arte indígena mexicano”. Los actores del campo y los capitales simbólicos y materiales en juego están esbozados en este trabajo, que permitirá a otros investigadores profundizar en el tema y dibujar los límites del campo.

El arte de Ocumicho en particular se mueve en la frontera y le es propio un carácter liminal que le hace transitar entre los conceptos del arte y la artesanía, el arte popular, el arte primitivo o étnico.

La aproximación a las artistas, el oficio y el saber-hacer que las constituye, permite comprender su visión de las obras como productos de su creatividad, al tiempo que mercancías intercambiables por un capital que cubre las necesidades de la vida diaria. “La necesidad”, ligada a la pobreza material de las esposas de migrantes, madres solteras o viudas, se convierte en el principal motor activador de los procesos creativos y ordenador de las relaciones “laborales” entre las alfareras del pueblo; estas relaciones se regulan mediante los compromisos del parentesco, la evasión de la envidia y el enojo y las redes de solidaridad fundadas entre mujeres. Así mismo, el empoderamiento derivado de la autonomía económica de muchas mujeres va acompañado de costos sociales significativos que se asumen como parte del oficio, un “destino” ante el que se reconocen como trabajadoras capaces de crear, de imaginar y modelar con experticia, de ahí que la gente de afuera las llame “artistas”.

Sus obras, como agentes en sí mismas actúan sobre el público con una “agencia exotizante” que ubica a las artistas y su proceso creativo en un tiempo ancestral y primitivo, ingenuo, impulsivo y mágico, es decir, activan el imaginario de los públicos urbanos y actualizan el repertorio de imágenes históricamente construidas en torno al indio mexicano, develando las relaciones asimétricas y de poder que atraviesan los intercambios y la circulación de mercancías creadas por artistas indígenas, en lo que Sally Price llamaría “tierra civilizada”.

La identificación y caracterización de “los expertos” confirma estas relaciones de poder entre la cultura hegemónica y un campo periférico cuya característica principal es la falta de control que las artistas tienen sobre su funcionamiento, un hecho que se evidencia en los concursos artesanales, fenómeno equivalente a la crítica del arte en el campo artístico.

La reflexividad que surge de los diálogos entre los agentes de este campo difuso, ha generado en muchas artistas una reconceptualización de su quehacer e incorporado exigencias propias del campo del arte y otras que se derivan del juicio de los expertos, de las tendencias generadas en los concursos y de la demanda de un público que desea encontrarse con lo primitivo y exótico. Es en sus creaciones donde se manifiesta la reflexividad de estas interacciones.

La literatura que ha abordado el caso de Ocumicho tiende a centrar su atención en los efectos de la demanda sobre las prácticas de las artistas. Una de las aportaciones más significativas de esta investigación es el estudio que realiza sobre las bases culturales identificables en las piezas, ausentes en trabajos como los de García Canclini e incluso el de Gouy-Gilbert. El marco cultural en el que se inscriben los procesos creativos -sin condicionarlos-, es analizado a partir de la categorización de los prototipos que podemos identificar en las piezas.

Una de las afirmaciones que se derivan del análisis de obras y prototipos es la existencia de un estilo artístico de tipo narrativo, rastreable en otro tipo de manifestaciones culturales purépechas como los cantos, los cuentos, los mitos-historias y los géneros históricos, en los que el motivo de las obras son los acontecimientos del pueblo, una especie de “poesía descriptiva” que aglutina símbolos y metáforas ofrecidos por la cultura. De entre todo lo narrable, la atención de las artistas se centra en las realidades nocturnas y diurnas del *purécherio*, “el costumbre” y el ordenamiento moral e identitario de la gente que puebla el mundo.

En esa sección, la investigación da un giro interpretativo con el objetivo de trazar una matriz que permita comprender el sentido cultural de las obras de arte analizadas y las asociaciones de seres sobrenaturales, espacios, representaciones rituales, signos denotadores y diacríticos que permiten comprender el sentido de las piezas; el resultado es una red en la que se articulan relatos, descripciones festivas, fotografías y mitos, tanto de la tradición europea como amerindia proponiendo una matriz de asociaciones que revela “qué va con qué”, un cierto orden de las cosas que, más que norma, es tendencia.

La última sección constituye la aportación más significativa de la tesis, al analizar una caracterización de la estética purépecha y el gusto. Las conclusiones que se derivan de esta investigación se resumirían en las siguientes afirmaciones:

En oposición a Alfred Gell -cuyo planteamiento inspira y ordena este trabajo- la investigación concluye que la comprensión del arte indígena requiere del estudio de la estética, como guía del juicio y el gusto de los creadores y en consecuencia marcador de su hábitus y prácticas de creación.

A partir de este principio se asevera y argumenta la existencia de una estética indígena, entendida ésta como reflexión y juicio estético, cuyas categorizaciones y valores se hacen patentes en distintas manifestaciones y se expresan a través del arte.

En lo que al arte se refiere, no se identifica un concepto similar en purépecha, una cultura en la que los creadores se definen -en su propia lengua- con base en el objeto que realizan, es decir, son reboceras, hacen ollas o monos. En español se llaman artesanos e incluyen categorías occidentales que organizan valorativamente sus creaciones y prácticas propias del arte occidental.

El trabajo propone una ruta de aproximación a la estética indígena, articulando el locus estético con la exégesis nativa y el análisis de categorías valorativas de distintas manifestaciones artísticas –narrativas, performativas, musicales, teatrales y plásticas- con el propósito de comprender el “sistema estético” en el que se insertan distintas creaciones culturales generadas con intención estética.

A través de la lengua y de las categorías estéticas utilizadas, la investigación concluye que lo ético y estético se cruzan en el criterio del juicio y el gusto, tomando como patrones los conceptos de persona, el cuerpo, la gestualidad y la identidad grupal.

Así mismo, se afirma el carácter decorativo de la estética purépecha y se analiza el adorno y su gramática como un lenguaje plástico.

A partir de los valores éticos y estéticos que contiene cada obra, ésta se puede clasificar como *ambákiti*, *no ambákiti*, chistosa o *kichakua*, es decir, como buena y bonita, no buena ni bonita, chistosa o asquerosa.

Los valores negativos de la estética comunitaria implican la representación de la transgresión de las normas sociales, la inversión de roles, lo incorrecto, lo contradictorio, lo chueco, retratar al “otro” e incluir al diablo en las piezas como un elemento que matiza la semántica de las mismas. Las piezas estéticamente feas o sin calidad son aquellas que tienen poco trabajo, están mal hechas o no tienen una composición equilibrada de sus formas. Aquellas que acumulan elementos negativos que producen repulsión, pueden clasificarse como piezas “bien feas” que se acercan a lo *kichakua*, lo asqueroso, lo feo que provoca rechazo.

Por el contrario, una obra para ser calificada como *ambákiti* debe ser una pieza de calidad, evitar temas transgresores, utilizará la flor como elemento embellecedor por excelencia, las formas visualmente equilibradas a través de la simetría y las formas cerradas, la decoración profusa, una cantidad significativa de trabajo y si combina colores, estos serán preferentemente “alegres” y “brillosos”.

Los valores anteriores se expresan a través de muchas creaciones artísticas, obras que comparten una matriz estética con otras manifestaciones culturales purépechas como la danza, el humor ritual, el canto, el arreglo de los santos, la fiesta o la indumentaria mostrando correlaciones con casos de otras latitudes y otros momentos de la historia.

La caracterización de la estética indígena en el pueblo de Ocumicho no es norma, es una tendencia creativa y de juicio que en cada individuo se reconfigura, individuos con estilos propios que comparten con otros una forma de mirar y representar el mundo, un sistema estético del que se desprenden sus prácticas colectivas e individuales. El sistema estético purépecha y ocumichense gira en torno a la noción de persona perceptible y de orden grupal, es decir, el cuerpo, gesto y comportamiento social conforman un núcleo del que derivan la mayoría de los valores estéticos-éticos purépechas.

La investigación en su conjunto, da una lectura del arte y la estética indígena en Ocumicho a partir del análisis de los procesos de creación, circulación, valoración y recepción de los objetos, al tiempo que propone una ruta de aproximación a la comprensión y caracterización de la estética indígena, en este caso la purépecha.

Futuras investigaciones podrán sondear aspectos que no se han abordado en este trabajo. Uno de ellos sería la caracterización de estilos individuales que permitan hacer emerger con más fuerza al individuo entre el colectivo; especialmente interesante sería dilucidar las diferencias entre los artistas hombres y mujeres del pueblo en el afán de responder una pregunta que los estudios feministas del arte apenas logran responder ¿existe algo parecido a una estética de artistas mujeres? En el caso de Ocumicho solamente he alcanzado a vislumbrar la existencia de prototipos que son representados por hombres más que por mujeres, es el caso de la representación de escenas políticas, ¿Hay más diferencias? ¿La gramática del adorno adquiere cualidades distintas?

Por otro lado, como ya adelanté, considero que esta investigación abre la puerta a la definición de un campo, en el sentido Bourdiniano, que no ha sido delimitado: el campo del arte indígena en general y del arte indígena mexicano en particular; así mismo, el corpus de piezas que ha agrupado esta investigación, permitiría realizar un análisis diacrónico tanto del estilo colectivo como de los estilos individuales de ciertas artistas.

La tesis que aquí se presenta ha seguido el rastro de las colas de los diablos de Ocumicho por geografías, tiempos y ámbitos diversos, las huellas que apenas se detectaron serán analizadas por otros investigadores que sin duda iluminarán las zonas más borrosas de esta investigación.

Bibliografía

Acuña, René (Ed.) (1987) *Relaciones geográfica del siglo XVI*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Aguirre Beltrán, Gonzalo (1973) *Medicina y magia. El proceso de aculturación en la estructura colonial*, Instituto Nacional Indigenista, México.

_____ (1994) *Programas de salud en la situación intercultural*. Obra Antropológica V. Fondo de Cultura Económica, Instituto Nacional Indigenista, México.

Alcina Franch, José (1981) “Arte y antropología”, en *Revista de la Universidad Complutense* n°1. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, pp. 17-29.

_____ (1988) *Arte y antropología*. Alianza Forma, Madrid.

Álvarez, José R. (1982) “El arte popular”, en *Textos sobre arte popular. Antología*. Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, México, pp.165-177.

Appadurai, Arjun (1991) “Las mercancías y la política de valor”, en Arjun Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas*. Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, pp. 17-87.

Apte, Mahadev (1983) “Humour research, Methodology and Theory in anthropology”, en McGhee y JH. Goldstein, (eds.), *A Handbook of humour research*, Vol. I. Springer-Verlag, Nueva York.

Araiza Hernández, Elizabeth (2010) “La simulación de los oficios en poblados p’urhépecha. Notas sobre la articulación entre arte, ritual y acción lúdica”, en Elizabeth Araiza (ed.), *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*. El Colegio de Michoacán, Zamora, pp. 129-157.

_____ (2013a) “El montaje teatral de las identidades. Personajes rancheros y actores indígenas en las pastorelas de la sierra purépecha”, en *Nueva Antropología. Revista de ciencias sociales*, n°79, julio-diciembre. Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 75-98.

_____ (2013b) “El arte de actuar varias realidades particulares. Notas para un estudio antropológico de las pastorelas del territorio purépecha”, en *Relaciones* n°135. El Colegio de Michoacán, Zamora, pp. 181-218.

Argueta Villamar, Arturo (2008) *Los saberes p'urhépecha. Los animales y el diálogo con la naturaleza*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Universidad Nacional Autónoma de México, Gobierno del Estado de Michoacán, Universidad Intercultural Indígena de Michoacán, México.

Argueta Villamar, Arturo y Aída Castilleja González (2012) “Las uauapu en la vida de los p'urhépecha o tarascos de Michoacán”, en *Relaciones* n°131. El Colegio de Michoacán, Zamora, pp.283-320.

Atl, Dr. (1921) *Las artes populares de México*. Editorial Cultural, México.

Ayala Calderón, Javier (2010) *El diablo en la Nueva España*. Universidad de Guanajuato, México.

Azuela de la Cueva, Alicia (2005) *Arte y poder*. El Colegio de Michoacán, Fondo de Cultura Económica, Zamora.

Báez-Jorge, Félix (2002) “los avatares del diablo (la demonología sincrética en los imaginarios simbólicos mesoamericanos y andinos)” en *La palabra y el hombre* n°123. Universidad Veracruzana, México, pp. 55-72.

_____ (2003) *Los disfraces del diablo: ensayo sobre la reinterpretación de la noción cristiana del Mal en Mesoamérica*. Universidad Veracruzana, México.

Bajtin, Mijail (2002) *La cultura popular en la edad media y en el alto renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza Editorial, Madrid.

Barale, Griselda y Raúl Fernando Nader (1998) *Demonio, Riqueza y Poder. Mitos de Santiago del Estero y Tucumán*. Instituto de Epistemología, Centro de Estudios Antropológicos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina.

Barba de Piña Chan, Beatriz (1995) “Apuntes no sistematizados para un estudio de la curandería mágica en Michoacán”, en Isabel Lagarriga (coord.), *Primer anuario de la Dirección de Etnología y Antropología Social*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, pp. 373-391.

Bartra, Eli (1994) *En busca de las diabras: sobre arte popular y género*. Tava editorial, Universidad Autónoma Metropolitana, México.

_____ (2000) “Mujeres, etnia y arte popular” en *Política y cultura* n°14.

Disponible en Línea: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26701407> (consulta 14/02/2006), pp. 133-140.

_____ (ed.) (2003) *Crafting Gender: Women and Folk Art in Latin America and the Caribbean*. Duke University Press, Durham N.C.

_____ (comp.) (2004) *Creatividad invisible. Mujeres y arte popular en América Latina y el Caribe*. Universidad Nacional Autónoma de México, Programa universitario de estudios de género, México.

_____ (2005) *Mujeres en el arte popular. De Promesas, traiciones, monstruos y celebridades*. Universidad Autónoma Metropolitana, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Bartra, Roger (1992) *El salvaje en el espejo*. Universidad Nacional Autónoma de México, Ediciones ERA, México.

Basalenque, Diego (1963) *Historia de la Provincia de san Nicolás de Tolentino Michoacán*. Editorial Jus, México.

Bayer, Raymond (1993) *Historia de la estética*. Fondo de Cultura Económica, Madrid.

Beals, Ralph L. (1992) *Cherán: un pueblo de la sierra tarasca*. Traducción de Agustín Jacinto Zavala. El Colegio de Michoacán, Instituto Michoacano de Cultura, Zamora.

Bejarano Pellicer, Clara (2008) “Avatares del paradigma: el Corpus sevillano”, en *Andalucía en la Historia*, Año V, n°20, Centro de estudios Andaluces, Sevilla, pp.16-19.

Best Maugard, Adolfo (1982 [1929]) “Del origen y peculiaridades del arte popular mexicano”, en *Textos sobre arte popular. Antología*. Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, México, pp.41-57.

_____ (2002 [1923]) *Método de dibujo. Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. Ediciones la rana, México.

Bourdieu, Pierre (1998) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus, Madrid.

_____ (2007) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Col. Argumentos. Anagrama, Barcelona.

Boyd, Maurice (1969) *Tarascan Myths & Legends*. Texas Christian University Press,

Fort Worth.

Brody Esser, Janet (1982) *Máscaras ceremoniales de los tarascos de la sierra de Michoacán*. Instituto Nacional Indigenista, México.

Bru Romo, Margarita (1991) “Aproximación al arte rupestres australiano: estilos pictóricos de la tierra de Arnhem”, en *Anales de historia del arte*, n°3. Disponible en línea:<http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/ANHA9192110009A/319> 31 (consulta 13/02/2013), pp. 9-22.

Cárdenas Fernández, Blanca (2003) *Los cuentos en lengua p'orhe. Un punto de vista sociocrítico*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Université de Perpingnan, México.

_____ (2011) “Mitos cósmicos y de fertilidad en los cuentos orales p'urhépecha de la mujer serpiente”, en *Mitologías hoy, Norteamérica*, 2 feb. Disponible en línea: <<http://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v2-cardenas/39>> (consulta 20 /03/2014), pp. 52-60.

Caro Baroja, Julio (1979) *El carnaval*. Editorial Taurus, Madrid.

_____ (1984) *El estilo festivo, fiestas populares del verano*. Editorial Taurus, Madrid.

_____ (1997 [1961]) *Las brujas y su mundo*. Alianza Editorial, Madrid.

_____ (2006) *El carnaval. Análisis histórico-cultural*. Alianza Editorial, Madrid.

Carranza Vera, Claudia (2014) “Se lo llevó el Chamuco. El trato familiar hacia el diablo en algunos ejemplos de la literatura oral de México”, en *Boletín de Literatura Oral*, n°4. Universidad de Jaén. Disponible en línea:<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/1337> (consulta 9/11/2014), pp.9-27.

Carrasco, Pedro (1952) *Tarascan Folk Religion. An análisis of economic, social and religious interactions*. Middle American Research Institute, the Tulane university of Lousiana, New Orleans.

_____ (1976) *El catolicismo popular de los tarascos*. SEPSETENTAS, México.

Carrasco, Pedro, et. al. (1986) *La sociedad indígena en el centro y occidente de México*. El Colegio de Michoacán, Zamora.

Casas Gaspar, Enrique (1947) *Costumbres españolas de nacimiento, noviazgo, casamiento y muerte*. Editorial Escelier, Madrid.

Caso, Alfonso (1982 [1942]) “La protección de las artes populares”, en *Textos sobre arte popular. Antología*. Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, México, pp. 65-76.

Castelli, Enrico (1963) *Lo demoníaco en el arte. Su significación filosófica*. Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile.

Castilleja González, Aída, et. al. (2005) “Entre la comunidad y la región. Relaciones interétnicas e identidades en la región purépecha”, en Miguel A. Bartolomé (coord.), *Visiones de la diversidad. Relaciones interétnicas e identidades indígenas en el México actual*, Vol. IV. Colección Etnografía de los pueblos indígenas de México, Serie Ensayos. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, pp. 215-290.

Castilleja González, Aída, et. al. (2014) “Danzas, relatos y ofrendas como vías de la tradición. Aspectos de la cosmovisión en pueblos indígenas de Michoacán” en Catherine Good y Marina Alonso (coords.), *Creando mundos, entrelazando realidades: cosmovisiones y mitologías en el México Indígena*. Colección Etnografía de los pueblos indígenas de México, Serie Ensayos, Instituto Nacional de Antropología e Historia (en prensa), México.

Cendejas, Josefina (1998) “Estética y tensión en el arte popular”, en *Relaciones*, n° 74. El Colegio de Michoacán, Zamora.

César Villa, M^a Guadalupe y Ángel Gutiérrez Equihua (1998) “Espacio y funcionalidad en una institución comunal: los hospitales de Nurío, Pomacuarán, Aranza, Sevina y Turícuaro en el siglo XVII”, en Carlos Paredes, (dir.), *Arquitectura y espacio social en poblaciones purépechas de la época colonial*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México, pp. 305-336.

Chamoreau, Claudine (2009) *Hablemos purépecha. Wantee juchari anapu*. Colección Kw'anískuyarhani:3. Universidad Intercultural Indígena de Michoacán, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Institut Recherche pour le Développement Ambassade de France Au Mexique-CCC-IFAL, Grupo Kw'anískuyarhani de Estudiosos del Pueblo Purépecha, Fondo Editorial Morevallado, México.

Chamorro Escalante, Arturo (1994) *Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música purhépecha*. El Colegio de Michoacán, Zamora.

Chamoux, Marie-Noëlle (1992) *Trabajo, técnicas y aprendizaje en el México indígena*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos y Secretaría de Educación Pública, México.

Charpenel, Mauricio (1970) *Las miniaturas en el arte popular mexicano*. Latin American Folklore, n°1. Center for Intercultural Studies in Folklore and Oral History. The University of Texas, Austin.

Coote, Jeremy (1995) “Marvels of Everyday Vision: The Anthropology of Aesthetics and the Cattle-Keeping Nilotes”, en Jeremy Coote y Anthony Shelton, *Anthropology, art and aesthetics*. Clarendon Press, Oxford University Press, Great Britain, pp. 245-274.

Coquet, Michéle (2000) “Crossed perspectives on the imagery of the african body”, en *Journal of Museum Ethnography* n°12. Museum Ethnographers Group, London, pp. 101-108.

Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz (comp.) (2007) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

De Alcalá, Jerónimo (2000) *Relación de Michoacán*. Moisés Franco Mendoza (coord.), paleografía Clotilde Martínez Ibáñez y Carmen Molina Ruiz. El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, Zamora.

De Diego Otero, Estrella (1992). *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. La Balsa de la Medusa, Editorial Visor, Madrid.

Dehouve, Daniéle (2003) “Nombrar los colores en náhuatl (siglos XVI-XX)”, en Georges Roque (Coord.), *El color en el arte mexicano*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 51-100.

Del Pando, María Teresa y Guillermo Boils (2003) “El color en el textil indígena maya de los altos de Chiapas”, en Georges Roque (Coord.), *El color en el arte mexicano*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de

México, México, pp. 133-162.

Díaz Castillo, Roberto (1981) “Lo esencial en el concepto del arte popular”, en *Casa de las Américas*, 21-nº124. Cuba, pp.83-89.

Díaz de Chamorro, María del Carmen (1983) “Antecedentes históricos del teatro tradicional popular mexicano”, en *Relaciones*, nº14. El Colegio de Michoacán, Zamora, pp. 81-89.

Díaz Patiño, Gabriela y Jorge Amós Martínez (2006) *Fiesta, memoria y devoción, Recuento histórico de la fiesta tradicional religiosa en los pueblos p'urhépecha de la Meseta Tarasca en Michoacán*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Dimas Huacuz, Néstor (1995a) “La tradición de la pirekua en la sociedad P'urhépecha”, en *Relaciones*, nº59, El Colegio de Michoacán, Zamora, pp. 297-307.

_____ (1995b) *Temas y textos del canto p'urhépecha*. El Colegio de Michoacán, Instituto Michoacano de Cultura, Zamora.

Douglas, Mary (1973) *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Siglo Veintiuno Editores, Madrid.

Durán, Diego (1967) *Historia de las Indias de la nueva España e islas de tierra firme* (Vol. I). Editorial Porrúa, México.

Escalante Gonzalbo, Pablo (2009) “La casa, el cuerpo y las emociones”, en Pablo Escalante (coord.), *Mesoamérica y los ámbitos indígenas de la Nueva España*, Vol. I. Colección: Historia de la vida cotidiana en México, Pilar Gonzalbo (dir.). Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México, México, pp. 231-259.

Escobar, Ticio (1995) “Issues in popular art”, en *Beyond the fantastic. Contemporary art criticism from Latin America*, Gerardo Mosquera (ed.). The Institute of International Visual Arts, London, pp. 91-113.

Escudero, Carolina (1995) *Flores y fiestas en Michoacán*. Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe, Pátzcuaro.

Espejel, Carlos (1972) *Las artesanías tradicionales en México*. SEP Setentas, México.

Fernández Ledesma, Gabriel (1974) “Los juguetes populares mexicanos”, en *Lo efímero y eterno del arte popular mexicano*, Tomo I. Editorial de la plástica mexicana,

México, pp. 269-329.

Fischer, Eva (2008) *Urdiendo el tejido social: sociedad y producción textil en los Andes bolivianos*. LIT Verlag, Reihe Ethnologie, Berlín.

Flores Arroyuelo, Francisco (1985) *El diablo en España*. Alianza Editorial, Madrid.

Flores Martos, Juan Antonio (2001a) “Un continente de carnaval: etnografía crítica de carnavales americanos”, en *Anales del Museo de América* n°9. Museo de América, Madrid, pp. 29-58.

_____ (2001b) “Artes domésticas en el puerto de Veracruz: una fantasía atlántica y carnavalizada”, en Gerhard Baer, Manuel Gutiérrez y Mark Münzel (comp.), *Bulletin 64/65, Artes Indígenas y Antropología*. Société Suisse des Américanistes, Schweizerrische Amerikanisten-Gesellschaft, Ginebra, pp. 147-154.

_____ (2006) “Perplejidades y perspectivas para una etnografía desde las fiestas y culturas populares en Castilla-La Mancha”, en Luisa Abad González (coord.), *El patrimonio cultural como factor de desarrollo. Estudios multidisciplinares*. Colección Humanidades. Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, pp.127-148.

Foster, George M. (1972) *Tzintzuntzan*. Fondo de Cultura Económica, México.

_____ (2000) *Los hijos del imperio. La gente de Tzintzuntzan*. El Colegio de Michoacán, Zamora.

_____ (1987) *Tzintzuntzan. Los campesinos mexicanos en un mundo en cambio*. Fondo de Cultura Económica, México.

Franco Mendoza, Moisés (1994) “Sĩruki. La tradición entre los p’urhépechas”, en *Relaciones*, n° 59. El Colegio de Michoacán, Zamora, pp. 29-48.

_____ (1998) “Manos que producen”, en Verónica Oikión (coord.), *Manufacturas en Michoacán*. El Colegio de Michoacán, Instituto de Investigaciones Históricas, Gobierno del Estado de Michoacán, Zamora, pp.123-157.

Frigolé Reixach, Joan (1984) *Llevarse a la novia. Matrimonios consuetudinarios en Murcia y Andalucía*. Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, Barcelona.

G. Cortés, José Miguel (1997) *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Editorial Anagrama, Barcelona.

Gage, John (2003) “Color colorado: estudios culturales comparados en la América

prehispanica”, en Georges Roque (coord.), *El color en el arte mexicano*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp.101-120.

Galeano, Eduardo (1998) *Amares*. Alianza editorial, Madrid.

Galinier, Jacques (1990) *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales Otomíes*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Gallardo Ruíz, Juan (2002) *Medicina tradicional p’urhépecha*. El Colegio de Michoacán, Instituto Michoacano de Cultura, Zamora.

García Canclini, Néstor (1984) “Investigación y política artesanal: propuestas metodológicas”, en *Boletín de Antropología Americana*, n°9, Julio. Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, pp. 127-134.

_____ (1986) “Cultura transnacional y culturas populares en México”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, n°431. Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid, pp. 5-18.

_____ (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo, México.

_____ (1999) *La globalización imaginada*. Paidós, Barcelona.

_____ (2002 [1982]) *Culturas Populares en el capitalismo*. Grijalbo, México.

_____ (2006) *La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte*. Siglo XXI, México.

García Canclini, Néstor y Amparo Sevilla Villalobos (1985) *Máscaras, danzas y fiestas de Michoacán*. Gobierno de Michoacán, México.

García Mora, Carlos (2012a) “Los moros y el baluarte cristiano”, en *Baluarte purépecha* (libro en preparación), Tsimárhu estudio de etnólogos, México. Disponible en línea: <http://tsimarhu-tsimarhu.blogspot.com/> (consulta 12/03/2014).

_____ (2012b) “Los viejos y la implantación de la creencia en el país purépecha”, en *Baluarte purépecha* (libro en preparación), Tsimárhu estudio de etnólogos, México. Disponible en línea: <http://tsimarhu-tsimarhu.blogspot.com/> (consulta 21/07/2014).

García Mora, Carlos y Catalina Rodríguez Lazcano (2014) *Charapan el de antes*.

Vistas fotográficas de 1973 y 1974. Tsimárhu estudio de etnólogos, México.

Garrido Izaguirre, Eva María (1998) “Artesanos especializados: un saber para hacer la fiesta”, en *Úkata, Revista del Arte Popular Michoacano*. Casa de las Artesanías de Michoacán, año III, número 21, agosto-septiembre, México, pp.15-17.

_____ (2000) *Sombrerería tradicional purépecha*. Gobierno del Estado de Michoacán, México.

_____ (2000) “Del uso y significado de dos signos de prestigio: petates y equipales”, en *Úkata. Revista del Arte Popular Michoacano*. Casa de las Artesanías de Michoacán, número especial, México, pp. 29-37.

_____ (2001) “Categorías del gusto en la escultura de Ocumicho, un pueblo purépecha”, en Gerhard Baer, Manuel Gutiérrez y Mark Münzel (comps.), Bulletin 64/65, *Artes Indígenas y Antropología*. Societé Suisse des Américanistes, Schweizerrische Amerikanisten-Gesellschaft, Ginebra, pp. 131-142.

_____ (2002) “Máscaras purépechas”, en *Máscaras purépechas. Catálogo 2002*. Casa de las Artesanías de Michoacán de Ocampo, Gobierno del Estado de Michoacán, México, pp.4-33.

_____ (2007) “Chirimías y sintetizadores; la crucifixión de Cristo y la ejecución de Bin Laden. Ocumicho, un pueblo de contrastes”, en Agustín Jacinto Zavala (coord.), *Estudios Michoacanos XII*. El Colegio de Michoacán, Zamora, pp. 129-142.

_____ (2011) “El manejo de la estética y el arte indígena como patrimonio cultural” en Luis Felipe Guerrero et. al. (comps.), *Interdisciplina y espacios sustentables*. Universidad de Guanajuato, Guanajuato, pp. 509-514.

Gell, Alfred (1998) *Art and Agency. An anthropological theory*. Clarendon Press, Oxford University Press, Great Britain.

Geertz, Clifford (2003) *La interpretación de las culturas*. Gedisa editorial, Barcelona.

Gil Calvo, Enrique (1994) “El carnaval y sus metáforas”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°533-534, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid, pp. 189-199.

Gilberti, Maturino (1901 [1559]) *Diccionario de la lengua tarasca ó de Michoacán*. reimpresión de Antonio Peñafiel. Palacio Nacional, México.

Gisbert, Teresa (1994) *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. Fundación BHN, La Paz.

Gombrich, Ernst (1968) *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Seix Barral, Barcelona.

_____ (1979) *Arte e ilusión*. Gustavo Gili, Barcelona.

_____ (2003) *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. Fondo de Cultura Económica, México.

_____ (2011) *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*. Pahidon, Hong Kong.

Gómez Haro, Germaine (2002) “Hervé Di Rosa: pintar la vida” en *La Jornada Semanal*, suplemento Artes Visuales, 9 de Junio, n°379.

González Alcantud, José Antonio (1989) *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Anthropos, Barcelona.

González Martínez, José Luis (2011) *La fuerza de la identidad. Religión popular, cultura y comunidad*. Colección Intersecciones. Universidad Autónoma de Coahuila, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

González Villalobo, Santano (comp.) (2005) *Danzas y bailes tradicionales del estado de Guerrero*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Culturas Populares e Indígenas, México.

González Vagas, Carlos A. (1989) “¿Artesanías tradicionales, artes populares? En busca de una terminología clasificadora”, en *Aisthesis*, n°22. Pontificia universidad Católica de Chile, Santiago, pp.27-45.

Good Eselman, Catharine (2010) “Expresión estética y reproducción cultural entre indígenas mexicanos. Problemas teóricos-metodológicos para el estudio del arte”, en Elizabeth Araiza (ed.), *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*. El Colegio de Michoacán, Zamora, pp.45-65.

Goodman, Nelson (2010) *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos*. Paidós, Madrid.

Gouy-Gilbert, Cécile (1985) “El nacimiento de un arte tradicional”, en *Relaciones*, n°23, México, pp. 93-104.

_____ (1987) *Ocumicho y Patamban. Dos maneras de ser artesano*. Collection Etudes Mésoaméricaines 11-10. Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México.

_____ (1995) “Entre la tradición y la modernidad: la gestión de la envidia”, en Carmen Nava y Mario A. Carrillo (coords.), *México en el imaginario*. Universidad Autónoma Metropolitana, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Universidad Pierre Mendes France, México, pp. 27-46.

Graburn, Nelson, (comp.) (1976) *Ethnic and tourist arts. Cultural expressions from the fourth world*. University of California Press, Berkeley.

Granados, Berenice (2012) “Emiliano Zapata, ¿Santo, “empautado”, dueño?, en *Revista de literaturas populares*, año XII, n°2, julio-diciembre. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México, México, pp.436-468.

_____ (2013) “Entrevista realizada a María Teresa Melchor Moya”, en *Base de datos de materiales orales en México. Laboratorio de recopilación de materiales orales*, Escuela Nacional de Estudios Superiores-Morelia, Universidad Nacional Autónoma de México, México. Disponible en línea: <http://www.natom.culturaspopulares.org/interviewviewer.php?entrevistaid=1> (consulta 13/05/2014).

Graulich, Michel (1990) *Mitos y rituales del México antiguo*. Istmo, Madrid.

Gravano, A. (1989) “Consideraciones teórico-metodológicas sobre el concepto de Artesanía en el campo de la cultura popular”, en *Folklore Americano* n°47. Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Organización de los estados Americanos, México, pp.25-64.

Gutiérrez Estévez, Manuel (1989) “Una visión antropológica del carnaval”, en Javier Huerta (ed.), *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Ediciones Serbal, Barcelona, pp.33-62.

_____ (1992) “Mayas y ‘mayeros’: los antepasados como otros”, en Miguel León Portilla et. al. (comps.), *De palabra y obra en el nuevo mundo*, vol. 1, *Imágenes interétnicas*. Siglo XXI, Madrid, pp. 417-441.

_____ (1993) “Mayas, españoles, moros y judíos en el baile de máscaras. Morfología y retórica de la alteridad”, en Gary Gossen et.al. (comps.) *De palabra y*

obra en el nuevo mundo, vol. 3 *La formación del otro*. Siglo XXI, Madrid, pp. 223-376.

_____ (2001a) “Las diferencias contra la mitología”, en Miguel León Portilla (coord.), *Motivos de la antropología americanista*. Fondo de Cultura Económica, México, pp. 327-365.

_____ (2001b) “Los sentidos y su moralidad: apuntes sobre la mezcla y la risa entre los amerindios”, en Gerhard Baer, Manuel Gutiérrez y Mark Münzel, Bulletin 64/65, *Artes Indígenas y Antropología*. Société Suisse des Américanistes, Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft, Ginebra, pp. 19-25.

_____ (2009) “Ambivalencias elementales. Representaciones amerindias”, en *Quaderns-e* n°20. l'Institut Català d'Antropologia, Barcelona, pp. 141-160.

Gutiérrez, Elektra y Tonatiuh Gutiérrez (1970) *El arte popular de México*. Artes de México, México.

Herskovits, Melville (1948) *El hombre y sus obras*. Fondo de Cultura Económica, México.

Hernández Vaca, Víctor (2008) *¡Que suenen pero que duren! Historia de la laudería en la cuenca del Tepalcatepec*. El Colegio de Michoacán, Zamora.

Hernández, Francisco J. “El juguete popular”, en *Cuarenta siglos de arte mexicano*, vol. 8. Editorial Herrero, México, pp.241-305.

Herrejón Peredo, Carlos (1994) “Tradición. Esbozo de algunos conceptos”, en *Relaciones* n°59. El Colegio de Michoacán, Zamora, pp. 135-149.

Hildebrand, Adolf Von (1989) *El problema de la forma en la obra de arte*. Visor, Madrid.

Hobsbawm, Eric (2002) “Introducción: la invención de la tradición”, en Eric Hobsbawm y Terence Ranger (eds.), *La invención de la tradición*. Crítica, Barcelona, pp.7-21.

Huerta Calvo, Javier (ed.) (1992) *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Ediciones Serbal, Barcelona.

Hurtado Mendoza, Francisco (1986) *La religión prehispánica de los purépechas: Un testimonio del pueblo tarasco*. Linotipografía Omega, Morelia.

Iglesias y Cabrera, Sonia, et. al. (2002) *La semana santa en México. Con la muerte en la cruz*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Culturas Populares e Indígenas, México.

INBA, Instituto Nacional de bellas Artes (1953) *Exposición de Arte Mexicano. Guía del visitante*. Instituto de Bellas Artes, Secretaría de educación pública, México.

Imberton Deneke, Gracia Ma. (1980) *Cambios en el sistema de fiestas en Ocumicho, Michoacán*. Tesis. Escuela Nacional de Antropología e Historia (Documento mecanografiado).

Iturbe, Mercedes (1989) *Les Trois couleurs d'Ocumicho. Dix artisans et la Révolution Française*. Catálogo de exposición. Embajada de México en Francia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, París.

_____ (1993) *Ocumicho: Arrebató del encuentro*. Catálogo de exposición. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, México.

Jacinto Zavala, Agustín (1995) “El costumbre” como modo de formación histórico-social”, en Víctor Gabriel Muro (coord.), *Estudios Michoacanos VI*. El Colegio de Michoacán, Zamora, pp. 23-40.

Jáuregui, Eduardo (2008) “Universalidad y variabilidad cultural de la risa y el humor”, en *AIBR-Revista de Antropología Iberoamericana*, enero-abril, vol.3, n°1. Asociación de Antropólogos Americanos en Red, Madrid, pp. 43-63.

Kopytoff, Igor (1991) “La biografía cultural de las cosas: la mercantilización”, en Arjun Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, pp. 89-122.

Le-Clézio, Jean-Marie (2008) *La conquista divina de Michoacán*. Fondo de Cultura Económica, México.

León, Nicolás (1906) “Los tarascos. Notas históricas, étnicas y antropológicas”, en *Anales del Museo Nacional*, vol. 1-3, México, pp. 431-453.

Leroi-Gourhan, André (1988) *El hombre y la materia (evolución técnica I)*. Taurus Comunicación, Madrid.

Lévi-Strauss, Claude (1971) *De la miel a las cenizas. Mitológicas*, Vol. II. Fondo de

Cultura Económica, México.

_____ (1985) *La alfarera Celosa*. Paidós, Barcelona.

Ley de Fomento Artesanal del Estado de Michoacán de Ocampo. Disponible en línea: <http://statecasefiles.justia.com/estatales/michoacan/ley-de-fomento-artesanal-del-estado-de-michoacan-de-ocampo.pdf> (consulta 09/05/2014).

Link, Luther (1995) *El diablo. Una máscara sin rostro*. Síntesis, Madrid.

López Austin, Alfredo (1990) *Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*, vols. I y II. Serie Antropológica, núm. 39. Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

López de la Cuadra, Carlos G. (2000): *El laberinto del mal*. Ediciones la rana, Guanajuato.

López García, Julián (1992) *Etnología y cambio social en Mesoamérica*. Colección Las Américas n°20, Etnología II. Akal, Madrid.

López, Rick A. (2010) *Crafting Mexico, Intellectuals, artisans, and the State after the Revolution*. Duke University Press, United States of America.

Luft Dávalos, Rafaela (1994) “Ocumicho, donde al diablo “se le saca jugo”, en *Arqueología Mexicana. El occidente de México*, agosto-septiembre, México, pp. 55-57.

Lumholtz, Carl (1945) *El México desconocido*. Publicaciones Herrerías, México.

Magaloni Kerpel, Diana (2003) “Teotihuacán: el lenguaje del color”, en Georges Roque (coord.), *El color en el arte mexicano*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 163-204.

MAP, Museo de Arte Popular (2006), *Arte del Pueblo. Manos de Dios. Colección del Museo de Arte Popular*. Museo de Arte Popular, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Gobierno del Distrito Federal, México.

Maquet, Jacques (1999) *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*. Celeste ediciones, Madrid.

Marín de Paalen, I. (1974) *Arte mexicano: etno-artesanías y arte popular*. Hermes, México.

Márquez Joaquín, Pedro (1994) “Dichos y creencias p’urhépecha”, en *Relaciones*

n°59, El Colegio de Michoacán, Zamora, pp. 273-295.

_____ (2000) “El significado de las palabras p’urhépecha en La Relación de Michoacán”, en fray Jerónimo de Alcalá, *Relación de Michoacán*. Moisés Franco Mendoza (coord.). El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, Zamora, pp. 695-700.

Martínez Ayala, Jorge Amós (2003) “La virgen y los chaneques. Casta, hibridación y poder en las cofradías del Michoacán colonial”, en J. Hernández Madrid y Elizabeth Juárez Cerdi, *Religión y cultura: crisol de transformaciones*. El Colegio de Michoacán, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Guadalajara, Zamora, pp. 107-121.

_____ (2011) *¡Ese negro ni necesita máscara! Danzas de “negritos” en cuatro pueblos de Michoacán. Historias, tradición y corporalidad*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Facultad de Historia, Morelia.

Martínez de la Rosa, Alejandro (2011) “Música y sociedad en la costa sierra de Michoacán”, en Rocío Rosas (coord.), *El camino y la voz. Visiones y perspectivas de la situación actual de Michoacán: género, políticas, arte y literatura*. Universidad de Guanajuato, Altres Costa, AMIC-Editores, Guanajuato, pp. 157-175.

Martínez González, Roberto (2009) “Sobre la existencia de un nahualismo purépecha y la continuidad cultural en Mesoamérica”, en *Relaciones* n°117. El Colegio de Michoacán, Zamora, pp. 212-261.

Martínez Lejarza, Juan José (1824) *Análisis estadístico de la provincia de Michoacán en 1822*. Impresora Nacional del Supremo Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos, México.

Martínez Marín, Carlos (1981[1975]) “Alfarería”, en *Cuarenta siglos de arte mexicano*, vol. 7. Editorial Herrero, México, pp. 35-97.

Martínez Peñaloza, Porfirio (1978 [1972]) *Arte popular y artesanías artísticas en México. Un acercamiento*. JUS, México.

_____ (1981) *Arte popular de México. Creatividad artística del pueblo mexicano a través de los tiempos*. Panorama Editorial, México.

_____ (1988 [1972]) *Arte popular y artesanías artísticas en México. Un acercamiento*. Secretaría de Educación Pública, México.

- Mauss, Marcel** (1974) *Introducción a la etnografía*. Ediciones Istmo, Madrid.
- _____ (2006) *Manual de etnografía*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Mejía Lozada, Diana I.** (2004) *La artesanía de México*. El Colegio de Michoacán, Zamora.
- Méndez, Lourdes** (1995), *Antropología de la producción artística*. Síntesis, Madrid.
- _____ (2002) Arts indigènes et anthropologie. Artes indígenas y antropología, par Gerhad Baer, Manuel Gutiérrez Estévez y Mark Münzel (coords.). Reseña. en *Anthropologica*, vol. XLIV, n°2, Canadian Anthropology Society, pp. 223-225.
- Mendieta, Gerónimo** (1997) *Historia eclesiástica indiana*. Noticias del autor y de la obra por Joaquín García Icazbalceta, estudio preliminar de Antonio Rubial García, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Miller, William I.** (1998) *Anatomía del asco*. Taurus, Madrid.
- Mindek, Dubravka** (2001) *Fiestas de gremios ayer y hoy*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Culturas Populares e Indígenas, México.
- Miranda Godínez, Francisco** (1983) “Ocumicho, una comunidad en fiesta”, en *Relaciones*, n°16, El Colegio de Michoacán, Zamora.
- _____ (1997), “Sobrevivencias de artesanías prehispánicas”, en Verónica Oikión (coord.), *Manos michoacanas*. El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, Instituto de Investigaciones Históricas, Zamora, pp. 35-47.
- MNCP, Museo Nacional de Culturas Populares** (2002) *Ocumicho. Irrealidad y fantasía*. Catálogo de exposición. Museo Nacional de Culturas Populares, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Casa de Artesanías de Michoacán, México.
- Moctezuma Yano, Patricia** (2002) *Artisanos y artesanía frente a la globalización: Zipiajo, Patamban y Tonalá*. El Colegio de San Luis, El Colegio de Michoacán, Zamora.
- Moctezuma Yano, Patricia et. al.** (2003) “Migración y devoción: el culto ‘al Jesús Nazareno’ de Patamban, Michoacán”, en J. Luis Seefoó y Luis Ramírez (coords.), *Estudios Michoacanos XI*. El Colegio de Michoacán, Zamora, pp.147-214.
- MOMA, Museum of Modern Art** (1940) *Veinte siglos de arte mexicano*. Museum of

Modern Art, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Mondragón, Lucila, et.al. (1995) *Relatos purépechas. P'urhépecha Uandantskuecha*. Colección Lenguas de México II. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, México.

Montenegro, Roberto (1948) *Museo de Artes Populares*. Colección Anáhuac de Arte Mexicano, vol. 6. Ediciones de Arte. Secretaría de Educación Pública, México.

Monzón García, Cristina (2005) “Los principales dioses tarascos: un ensayo de análisis etimológico en la cosmología tarasca”, en *Relaciones* n°104. El Colegio de Michoacán, Zamora, pp.136-168.

Muñoz Morán, Oscar (2009a) *Permanencia en el tiempo. Antropología de la historia en la comunidad purhépecha de Sevina*. El Colegio de Michoacán, Zamora.

_____ (2009b) “Historia y tiempo histórico en una comunidad purépecha: el Más Antes, el Antes y el Antes... Ahorita”, en *Revista Española de Antropología Americana* 137, vol. 39, núm. 2. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, pp. 115-137.

_____ (2011) “El diablo y la enfermedad: precisiones en cuanto al concepto de susto/espanto entre los indígenas de Michoacán, México”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Debates*. Disponible en línea: <http://nuevomundo.revues.org/61215> ; DOI : 10.4000/nuevomundo.61215 (Consulta 10/05/2014)

Muriel de la Torre, Josefina (1960) *Hospitales de la Nueva España*. JUS, México.

Nava López, Fernando (2014) “Una tradición en torno a la pirekwa”, en *Contexto*. Dossier solar purépecha. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Disponible en línea: <http://www.mna.inah.gob.mx/documentos/Nava.pdf> (consulta 17/03/2014).

Nochlin, Linda (2007) “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, en Karen Cordero e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Novelo Oppenheim, Victoria (1976) *Artesanías y capitalismo en México*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, México.

_____ (1993) *Las artesanías en México*. Gobierno del Estado de Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultural, México.

_____ (2002) “Ser indio, artista y artesano en México”, en *Espiral, Estudios sobre Estado y Sociedad*, Vol. IX, n°25, sep-dic. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, pp.165-178.

_____ (2013) “Lo bueno, lo malo, lo feo y lo bonito en los diablos de Ocumicho”, en *Discurso Visual*. N°33, enero-junio. 2014, México, pp.64-72. Disponible en: <http://discursovisual.net/> (consulta 23/05/2014).

Ocampo Siquier, Estela (1995) “Ver y pintar. El problema de la representación artística”, en *Kalías*, Institut Valencià d’Art Modern, año VII, n° 14, Valencia, pp. 52-64

_____ (2011) *El fetiche en el museo. Aproximación al arte primitivo*. Alianza Editorial, Madrid.

Ochoa Serrano, Álvaro y Herón Pérez Martínez (2000) *Cancionero michoacano 1830-1940*. El Colegio de Michoacán, Zamora.

Oettinger, Marion (2009) *Tesoros del arte popular mexicano. Colección Nelson A. Rockefeller*. Artes de México, México.

Orellana, Margarita de (2002) *La mano artesanal*. Artes de México. Colección Las Manos de México. Secretaría de Desarrollo Social, México.

Ortiz Angulo, Ana (1990) *Definición y clasificación del arte popular*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

Ortiz, Fernando (2005) *El huracán su mitología y sus símbolos*. Fondo de Cultura Económica, México.

Padilla Pineda, Mario (2000) *Ciclo festivo y orden ceremonial*. El Colegio de Michoacán, Zamora.

Pellicer, Ana (2010) *Poemas Forjados*. Centro Cultural Clavijero, Secretaría de Cultura de Michoacán, Morelia.

Pérez Martínez, Herón (1998), “La fiesta en México”, en Herón Pérez M. (ed.), *México en Fiesta*. El Colegio de Michoacán, Zamora, pp. 11-63.

_____ (2002) *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*. El Colegio de Michoacán, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Zamora.

Pérez Montfort, Ricardo (1994) *Estampas del nacionalismo popular mexicano*.

Ensayos sobre la cultura popular y el nacionalismo. Secretaría de Educación Pública, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores, México.

Pérez Ruíz, Maya Lorena (2012) “Patrimonio, diversidad cultural y políticas públicas. Preguntas frecuentes”, en *Diario de Campo*, n°7, enero-marzo. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, pp. 5-83.

Price, Sally (1993a) *Arte primitivo en tierra civilizada*. Siglo XXI Editores, México.

Pureco Sánchez, Claudia A. (2004) “Una danza de viejos en Acachuén, un pueblo p’urhépecha”, en *Tlalocan*, Vol. XIV. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 207-215.

Quiroz Malca, Haydeé (2002) *El carnaval en México. Abanico de culturas*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Culturas Populares e Indígenas, México.

Ramírez Garayzar, Amalia (1998) “La indumentaria de fiesta de los purépecha”, en Herón Pérez Martínez (ed.), *México en Fiesta*. El Colegio de Michoacán, Zamora, pp.497-504.

_____ (2004) “La educación de los niños en el oficio: artesanos indígenas de Michoacán, coloquio”, XXVI Coloquio de Antropología e Historia Regionales, *Familia y Tradición: herencias tangibles e intangibles en escenarios cambiantes*. El Colegio de Michoacán, Zamora (ponencia impresa).

_____ (2014) *Tejiendo la Identidad. El rebozo entre las mujeres purépechas de Michoacán*. Premio Tenerife 2007 de Investigación sobre Artesanías en España, América Latina y el Caribe. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares, Universidad Intercultural Indígena de Michoacán, Centro de Documentación e Investigación de las Artesanías de España y América, México.

Ramos, Samuel (1950) *Filosofía de la vida artística*. Espasa-Calpe, Buenos Aires.

Réau, Louis (1996a) *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la biblia, nuevo testamento*. T.I, vol. I. Serbal, Barcelona.

Reifler Bricker, Victoria (1986) *Humor ritual en la altiplanicie de Chiapas*. Fondo de Cultural Económica, México.

Reuter, Jas (1982 [1977]) “Arte Popular”, en *Textos sobre arte popular. Antología*.

Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, México, pp. 187-197.

Reyes García, Cayetano (1997) “El trabajo manual Purépecha en la época colonial”, en Verónica Oikión (coord.), *Manos michoacas*. El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, Instituto de Investigaciones Históricas, Zamora, pp. 49-63.

_____ (1998) *Tzacapu: las piedras universales*. El Colegio de Michoacán, Zamora.

Reynoso Rique, Cecilia (2007) “Acercamiento a la música purépecha”, en *Redes música: música y musicología desde Baja California*, julio - diciembre Vol. 2, No. 2. Disponible en línea: www.redesmusica.org/no3 (consulta 10/01/ 2011).

Reynoso, Louisa (1983) *Ocumicho*. Secretaría de Educación Pública, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, México.

Rico, Gabriel, et. al. (2011) *Narrativa y tradición p'urhépecha de Santa Fe de la Laguna*. Secretaria de Cultura del Estado de Michoacán, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Rivera, María (2002) “Cobran vida los demonios de Ocumicho, Inútil batalla del clero para que los *metiches* de barro regresen al orden”, en *La Jornada* (Periódico), 8 de noviembre, México.

Rodríguez Lazcano, Catalina (2010) “La fiesta de los agricultores de Angahuan, Michoacán”, en J. Luis Seefoó y Nicola Keilbach (eds.), *Ciencia y paciencia campesina. El maíz en Michoacán*. El Colegio de Michoacán, Zamora, pp. 207-221.

_____ (2014) “Sala Puréecherio”, en *Contexto. Dossier Solar purépecha*. Museo Nacional de Antropología, México. Disponible en línea: <http://www.mna.inah.gob.mx/contexto.html> (consulta 9/05/2014).

Rodríguez López, María Isabel (2007) “El canto de las sirenas”, en *Cuadernos de arte e iconografía*. Fundación Universitaria Española, Tomo XVI, n° 32, Madrid.

Rodríguez Peinado, Laura (2009) “Las sirenas”, en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, n° 1. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, pp. 51-63. Disponible en línea: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-LasSirenas.pdf> (consulta 12/3/2014).

Rodríguez Prampolini, Ida (coord.) (1994) *México en el mundo de las colecciones de*

Arte. Secretaría de Relaciones Exteriores, Universidad Nacional Autónoma de México y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Roth-Seneff, Andrew J. y Hans Roskamp (2004) “El paisaje prehispánico y la tradición oral en la Meseta Púrhépecha”, en Efraín Cárdenas (ed.), *Tradiciones arqueológicas*. El Colegio de Michoacán, Gobierno del Estado de Michoacán, Zamora, pp.35-54.

Rubial García, Antonio (1995) “Tebaidas en el paraíso. Los ermitaños de la Nueva España”, en *Historia Mexicana*, Vol. 44, n°3, enero-marzo. El Colegio de México, México, pp.355-383.

Rubín de la Borbolla, Daniel (1959) *Las artes populares indígenas de América, supervivencia y fomento*. América Indígena, vol. XIX, n°1, enero, Instituto Indigenista Interamericano, México.

_____ (1962) “Arte Popular”, en *Artes de México, Arte popular y artesanías de México*. n° 43/44, año XI. Artes de México, México, pp. 4-20.

_____ (1974) *Arte popular mexicano*. Fondo de Cultura Económica, México.

_____ (1980) “El universo de las artesanías y la educación” en Gerardo Martínez et. al., *Cultura Popular y educación*. Cuadernos CREFAL n°10. Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe, México, pp. 21-44.

Saénz González, María O. (1994) “Del tianguis al museo: el arte popular mexicano en colecciones norteamericanas y europeas”, en Ida Rodríguez Prampolini (coord.), *México en el mundo de las colecciones de Arte*. Secretaría de Relaciones Exteriores, Universidad Nacional Autónoma de México y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Sahagún, Bernardino (1979) *Historia General de las cosas de la Nueva España*. Editorial Porrúa, México.

Sánchez Montañés, Emma (2003) “Arte indígena contemporáneo ¿Arte popular?”, en *Revista Española de Antropología Americana*, n° extra 1. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, pp. 69-84.

Sanz, María de Jesús (2007) “La procesión del corpus en Sevilla. Influencias sociales

y políticas en la evolución del cortejo” en *Ars Longa*, n°16, Universidad de Valencia, Madrid, pp. 55-72.

Schapiro, M. (1962) *Estilo*. Paidós, Buenos Aires.

Seler, Eduard (2000) “Los antiguos habitantes de Michoacán”, en Moisés Franco (coord.), *Relación de Michoacán*. El Colegio de Michoacán, Zamora, pp.139-234.

SRE, Secretaría de Relaciones Exteriores (1999) *Voces visuales de México. Visual voices of México*, Catálogo. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Museum of Latin American Art, Secretaría de Relaciones Exteriores, Washington D.C.

Sharman, Russell (1997) “The Anthropology of Aesthetics: A cross-cultural approach”, en *Journal of the anthropological society of Oxford*, vol. XXVIII, n° 2, p.p 177-192.

Spooner, Brian J. (1991) “Tejedores y comerciantes: la autenticidad de una alfombra oriental”, en Arjun Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, pp. 243-293.

Stromberg, Gobi (1979) “The amate bark-paper painting of Xalitla”, en Nelson H. H. Graburn (ed.), *Ethnic and tourist arts. Cultural expressions from the fourth world*. University of California Press, Berkeley, pp. 149-162.

Tatarkiewicz, Władysław (1997) *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos, Madrid.

Terán Elizondo, María Isabel (2000) “Elementos mítico-simbólicos”, en Moisés Franco (coord.), *Relación de Michoacán*. El Colegio de Michoacán, Zamora, pp.185-300.

Thiemer-Sachse, von Ursula (2005) “Sirenas en el arte de la Nueva España”, en *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung e. V. zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien und Portugal*, 16, pp. 3-22.

Tomé Martín, Pedro (2005) “Ecología cultural y Antropología económica”, en *Relaciones* n°102, El Colegio de Michoacán, Zamora, pp.21-59.

Torres, Joel (s.f.) *P’urhépecha Uandatskuecha (Narrativa P’urhépecha)*. Instituto Nacional Indigenista, México.

Torrico Lomeña, Juan (1995) “El judío tamborilero singular cofrade de la Semana Santa de Baena”, en *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, 71-72. Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Museo de Artes y Tradiciones Populares, Madrid, pp. 66-72.

Toussaint, Manuel (1946) *México y la cultura*. Secretaría de Educación Pública, México.

Turok Wallace, Marta (2001) *Cómo acercarse a la artesanía*. Plaza y Valdez Editores, México.

_____ (2003) “Color y símbolo en el textil mexicano”, en Georges Roque (coord.), *El color en el arte mexicano*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp.121-132.

UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México (1988) *El mundo fantástico de Ocumicho*. Catálogo de exposición. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Van Zantwijk (1974) *Los servidores de los santos. La identidad social y cultural de una comunidad tarasca en México*. Instituto Nacional Indigenista y Secretaría de Educación Pública, México.

Varios (1974) *Lo efímero y eterno del arte popular mexicano*, Tomo I y II. Editorial de la Plástica Mexicana, México.

Varios (1979) *La dicotomía entre arte culto y arte popular (Coloquio Internacional de Zacatecas)*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios de Arte y Estética 14, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Varios (1981[1975]) *Cuarenta siglos de arte mexicano*, volúmenes 7 y 8. Editorial Herrero, México.

Varios (1982) *Textos sobre arte popular. Antología*. Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías, México.

Varios (2003) *El quehacer de un pueblo*. Casa de las Artesanías de Michoacán, México.

Varios (2004) *Revelaciones del arte popular mexicano*. Artes de México, México.

Velásquez Gallardo, Pablo (1947) “Dioses tarascos de Charapan”, en *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, IX (1-2-3), Instituto Nacional de Antropología e

Historia, México, p.p 79-106.

_____ (1988) *Diccionario de la lengua phorhépecha*, Fondo de Cultura Económica, México.

_____ (2000) *La hechicería en Charapan, Michoacán*. Universidad Michoacán de San Nicolás de Hidalgo.

Villar Morgan, Karla K. (2000) *Ch'anantirakwa: un caso de tradición oral purépecha*. Tesis. Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

_____ (2004) "Ch' anantirakwa y la tradición oral purépecha. Reflexiones para la recopilación y análisis de figuras narrativas orales", en *Tlalocan*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 217-226.

West, Robert (2013 [1948]) *Geografía cultural de la moderna área tarasca*, Luis Lorenzo Esparza (traductor). El Colegio de Michoacán, Zamora.

Wölfflin, Heinrich (1997) *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Espasa Calpe, Madrid.

Yampolsky, Mariana (2003) "El color pide color", en Georges Roque (coord.), *El color en el arte mexicano*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 257-264.

Zalpa Ramírez, Genaro et.al. (s.f.) *Mitos de la Meseta Tarasca. Un análisis estructural*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes.

Zalpa Ramírez, Genaro (2002) "La mitología del agua en la meseta purépecha", en *Revista de literaturas populares*, Año II, n°1, enero-junio, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México, México, pp.102-120.

Zárate Salgado, Eduardo (1994) "La fiesta del año nuevo purépecha como ritual político", en Roth y Lameiras (eds.), *El verbo oficial*. El colegio de Michoacán, Zamora.

_____ (2001) *Los señores de utopía. Etnicidad política en una comunidad purépecha*. El Colegio de Michoacán, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Zamora.

